# SIMONA RUNCAN

Editura UNArte
Centrul Cultural Palatele Brâncovenești

SIMONA
RUNCAN

# SIMONA RUNCAN

CATALOG COORDONAT DE

IOANA MĂGUREANU

ÎN COLABORARE CU

PATRICIA BĂDULESCU ȘI CRISTINA COJOCARU

CU TEXTE DE

RUXANDRA DEMETRESCU, PATRICIA BĂDULESCU
CRISTINA COJOCARU ȘI IOANA MĂGUREANU

Editura UNArte
București, 2016

Catalogul a fost publicat cu ocazia expoziției retrospective „Simona Runcan”, organizată la Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia, aprilie-mai 2016.

Tipărirea volumului a fost subvenționată de Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, instituție finanțată de Consiliul General al Municipiului București.

Grafica de Serioja Bocsok

Fotografii de Ştefan Sava

Tipărit la C.N.I. Coresi, Bucureşti în 300 de exemplare.

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României**
**Simona Runcan** / Ruxandra Demetrescu, Patricia Bădulescu, Cristina Cojocaru, Ioana Măgureanu (coord.) ; foto.: Ştefan Sava ; grafica: Serioja Bocsok. - Bucureşti : Editura UNARTE, 2016
ISBN 978-606-720-047-8

I. Demetrescu, Ruxandra
II. Bădulescu, Patricia
III. Cojocaru, Cristina
IV. Măgureanu, Ioana
V. Sava, Ştefan (foto.)
VI. Bocsok, Serioja (grafică)

75(498) Runcan,S.(084)

Autoarele ţin să mulţumească tuturor celor care le-au ajutat şi asistat în variate moduri, facând posibilă apariţia acestui catalog.

Toate drepturile asupra textelor și imaginilor reproduse aparțin autorilor.

Coperta:
detaliu cat. 121

# CUPRINS

7 **Monotonia, vidul, umbra. Gânduri răzlețe despre Simona Runcan la o retrospectivă**
RUXANDRA DEMETRESCU

11 **„Nici o anecdotă, nici un eveniment, nimic senzaţional” Circulaţia motivelor în opera Simonei Runcan**
PATRICIA BĂDULESCU

21 **Rememorare, Reinterpretare, Redescoperire**
CRISTINA COJOCARU

29 **Umbrele Infantelor mereu prin cotloanele atelierului ei**
IOANA MĂGUREANU

39 **Cronologie**

44 **Fragmente critice**

47 **Catalog**

# Monotonia, vidul, umbra. Gânduri răzlețe despre Simona Runcan la o retrospectivă

Ruxandra Demetrescu

> *Ce-ai păţit, dar spune, ce-ai păţit? Nimic, nimic, am făcut doar o săritură în afara soartei mele şi nu mai ştiu încotro să mă îndrept, spre ce să alerg …*
>
> Emil Cioran, *Despre neajunsul de a te fi născut*

Orice tentativă de reflecție privind biografia artistică a Simonei Runcan asumă acum, inevitabil, un caracter retrospectiv, în care privirea noastră trebuie să cuprindă un trecut configurat într-o operă ce subîntinde densitatea a patru decenii. Originea latină a cuvântului „retrospectiv" reunește doi termeni cheie: *retro* (înapoi) și *specto/specio* (a privi, a contempla), din care au derivat „spectator" și „spectacol". În cazul de față, dimensiunea retrospectivă se conjugă cu calitatea de introspecție, în care se poate identifica o atitudine existențială. Etimologia latină este și aici emblematică: *intro* (înăuntru) și din nou *specto*. Privirea retrospectivă și introspecția se întâlnesc așadar în încercarea de a descifra activitatea artistică a Simonei Runcan, de la ciclurile *Prezența obiectelor* început în 1969 și *Jocuri de copii* (1973-1978) până la seria *Convieţuiri silenţioase* – obiectele conice cenușii și negre – la care încă mai lucra în ultimii ani ai vieții.

Am identificat o tensiune dramatică într-un parcurs existențial care debutează sub semnul unei ambiguități simptomatice în ciclurile din anii 1960-1980. *Prezența obiectelor* putea fi camuflată sub masca inofensivă a naturii moarte. *Peisajele industrial-agricole* sau *Semnalele* puteau oferi iluzia unei „priviri ideologice", iar împreună cu *Legile echilibrului* puteau fi citite/descifrate ca peisaje. Altfel spus, între natura moartă și peisaj, lucrările se „opacizau" cu complicitatea autoarei, care mărturisea (așa cum reiese dintr-o însemnare notată într-unul din caietele sale) că prefera „folosirea unor elemente neutre, ambigue care să evite o citire literară a subiectului, ci să aşeze mai mult pe mister, căci prin neclaritatea menţionată obiectele sunt scoase din imediat, deci li se poate conferi o prezenţă magică, misterioasă".

Așa ne apare azi mai ales seria *Despre podoabe – Infantele* și compozițiile din ciclul *Legile echilibrului* grupate în această secţiune –, în care Simona Runcan pare să fi cultivat cu bună știință echivocul, riscând chiar efectul de amfibologie. Riscând, la rândul meu, îmi place să cred că poate citise o pagină din jurnalul lui Delacroix (supoziție nu chiar hazardată, după ce am văzut în caietele sale de însemnări cât de bogate și diverse erau lecturile ei, sub semnul unei neobosite curiozități literare) în care pictorul îl identifica drept definitoriu în *Atelierul* lui Courbet. Departe de a fi – conform definiției de dicționar – o construcție defectuoasă de stil, efectul de amfibologie devine o strategie de construcție formală cu un rezultat dublu: ocultarea subiectului/temei, având ca efect libertatea expresiei formale.

Doar astfel se pot înțelege firele subterane ce unesc seriile realizate în anii '70 și '80, marcate de preocupări ce cultivă, dar depășesc (re)interpretările, tipice modernității; un moment central îl reprezintă, în acest sens, meditația pe marginea *Infantelor* lui Velázquez, de la portretul recognoscibil la compozițiile în care motivul originar abia se mai descifrează, în configurația unei podoabe, sau în forma unei rochii. M-a frapat, privind această serie, o altă însemnare din același caiet al artistei, despre „convieţuirea cu arta modernă":

> Viața este oricum prin natura ei de acţiune, de cucerire, de multe ori un inconfort; arta poate fi un inconfort la a doua generație, sau o încercare de reechilibrare. Eu am ales posibilitatea a doua.

În această tentativă de reconciliere – a formelor și a motivelor – se poate identifica un crez existențial și artistic al Simonei Runcan. Izolată în turnul de fildeș al unei modernități revizitate retrospectiv, a ales calea introspecției pentru a evada dintr-un cotidian mai mult decât inconfortabil, apăsător, copleșitor. Ar fi putut asuma o frază celebră datorată lui Alexandre Dumas:

> Et ce que je cherche surtout, ce que je regrette avant tout, ce que mon regard rétrospectif cherche dans le passé, c'est la société qui s'en va, qui s'évapore, qui disparaît comme un de ces fantômes dont je vais vous raconter l'histoire. (*Avant- propos, Les Mille et un Fantômes*)

Sau, rămânând în același spațiu cultural pe care știu că îl favoriza, ar fi putut afirma, odată cu George Sand:

> ... je ressentis, pendant mon sommeil, le phénomène de la peur rétrospective. Je n'avais songé, dans les spélonques, qu'à rire et à oser. Dans mes songes, la cité souterraine m'apparut avec toutes ses terreurs. (*Histoire de ma vie*)

Confruntând propriile însemnări cu citatele din caietele sale, cred că Simona Runcan avea o imaginație hrănită literar, poate chiar livresc, dar sublimată vizual, într-un demers autoreflexiv prin exercițiul atent, minuțios al ochiului cunoscător, cercetător al artistului.

După 1990, opacizarea amintită anterior se „limpezește" dramatic în seriile dedicate figurii biblice a lui Lazăr, sau în cele având ca motiv coroanele mortuare (*Coroane, Cruce și coroane*). Expuse împreună la Galeria *Catacomba* în 1994 sub titlul „Lazăr în așteptare", ele alcătuiau o instalație de o forță evocatoare explicită, proclamată de critici în presa timpului drept ceremonial menit să readucă în memorie martirii anului 1989. Într-un interviu publicat în revista *Arhitext design*, Simona Runcan mărturisea:

> În timp ce lucram, realizam că este o temă extrem de incomodă și complexă, dificil de abordat, mi-am dat seama că va fi greu să o susțin, dar am mers până la capăt – în sensul de capătul imaginii – chiar cu riscul de a atinge limita macabrului. Am hotărât să merg până la capăt pentru că subiectul însuși nu se mai poate evita. […] Chiar am un fel de îngrijorare pentru civilizația în care trăim, unde suferința și moartea se banalizează, nu simbolic, ci TOTAL. Deci, aceasta este emoția stării de așteptare, tipică oamenilor în criză, care așteaptă de undeva un miracol care să ne schimbe, să ne ajute.

Dincolo de gravitatea explicită a temei, artista a reușit să sublimeze ceea ce ar fi putut cădea foarte ușor, în acel moment, într-un derizoriu tezist, prin inventivitatea mijloacelor de expresie și diversitatea elementelor de limbaj plastic mobilizate în spațiul expozițional, (excesiv de) dramatic și el. De la desenul pe hârtie și tifon la picturile pe pânză, artista a mizat pe efectul de surpriză conferit de contraste: cel cromatic, mizând pe alternanța alb/negru, apoi cel creat de aparenta discrepanță a dimensiunilor lucrărilor – de la formatele foarte mici la cele foarte mari –, sau de suporturile neașteptate/neconvenționale, cum erau placajele sau bucățile neregulate de lemn șlefuit.

Acel sentiment de copleșitoare tristețe unanim invocat nu era așadar realizat/întrupat în primul rând prin retorica dramatică a subiectului – Lazăr ca imagine arhetipală a Prietenului într-o multitudine de ipostaze ale Învierii – ci mai degrabă prin forța vizuală a desenului și a picturii. Exista o dimensiune haptică ce se alia cu efecte iluzioniste de „înșelare a ochiului", în care spectatorul nu putea citi la prima vedere ceea ce privea. Lazării puteau crea uneori iluzia unor reliefuri, iar coroanele produceau adesea un efect sinestezic.

Un moment de reconfigurare în activitatea artistică a Simonei Runcan îl reprezintă concentrarea asupra mijloacelor picturii, așa cum s-a realizat prin *trei pași* semnificativi în seria interioarelor cu covoare expuse între 1999-2003 sub semnul „Interior, Icoane, Înclinări". Primul este titlul, care ar fi putut fi un citat din Delacroix prezent printre



însemnările artistei – „Cele mai frumoase picturi pe care le-am văzut vreodată sunt câteva covoare orientale…" –, care funcționează aici ca un *alibi*; al doilea este un comentariu care exaltă motivul (covorul, icoana): „Un covor de rugăciune, o icoană, se poate oare suporta o asemenea intensitate? Oare ce plutește în camera a cărei ușă s-a închis?"; ultimul pas introduce în context atitudinea de reverență:

> Titlu pentru o expoziție: „Interior, Icoane, Înclinări" – a te înclina cu respect, a recunoaște o superioritate, un adevăr, o vină, a te retrage cu sfiiciune, a aduce un omagiu, a fi predispus, a avea dispoziție pentru…

Interioarele Simonei Runcan reconfigurează o temă tradițională a picturii de gen prin fragmentarea drastică a spațiului reprezentat, redus la un colț de cameră, rar mobilat de alte elemente în afara covorului și a icoanei (se citește câteodată silueta unei mobile Biedermeier), întotdeauna lipsit de prezența umană. Față de aglomerarea din interioarele lui George Chirovici (bunicul artistei, la care ea se raporta explicit, vezi cat. 247) în care apare uneori și aluzia la atelierul pictorului, economia de mijloace cultivată de Simona Runcan creează adesea efectul unui spațiu rarefiat, redus aproape la o natură moartă: „mă interesează ritmul și carisma obiectelor, mă interesează conviețuirea obiectelor și mai ales aerul dintre ele" (însemnare dintr-un caiet).

Citită în cheie formalistă, hrănită de venerabila lecție a purei vizualități, focalizarea diferită practicată de Simona Runcan este determinată de vederea apropiată (*Nahsicht*) ce creează compoziții clare, în care ochiul privitorului poate privi concentrat detaliul așezat în prim plan: un fragment de covor, sau o icoană ferecată.

Expoziția retrospectivă Simona Runcan, deschisă în spațiile palatului Mogoșoaia, are fără îndoială o valoare emblematică: reunind lucrări de grafică și pictură realizate de-a lungul a patru decenii, ea restituie parcursul unei activități artistice intense, febrile, dominate de căutări formale și tematice. Cele dintâi se pot confunda, la prima vedere, cu diversele experimente tehnice marcând ceea ce s-ar putea numi lungul drum de la gravură la pictură. Absolventă a secției de grafică la clasa lui Eugen Popa, Simona Runcan s-a format într-o tradiție ce cultiva mai ales diferența specifică dintre genurile artelor plastice, accentuând specializările cultivate cu tenacitate în atelierele profesorilor-maeștri. Astfel se explică, cred, debutul ei artistic sub semnul unui (aparent) respect față de maeștrii stampei și virtuțile tehnicilor de gravură; practicând îndeosebi gravura (cel mai adesea colorată) în metal, a manifestat un interes particular pentru aquatinta, ale cărei posibilități haptice le-a cultivat în căutarea unei materialități specifice, vizibilă în seria *Legile echilibrului,* expusă la Galeria *Simeza* în 1979.

La o privire mai atentă, obsesia de definire/delimitare a genurilor (gravură, grafică de șevalet, pictură, obiect-instalație) pălește, dezvăluind explorări mai profunde, configurate în serii ample de **compoziții**, în care artista căuta în primul rând **arhitectura internă a formei** (așa cum o formulase deja în 1893 unul dintre teoreticienii purei vizualități, Adolf von Hildebrand). Iată de ce calitatea ei de desenator, adică de constructor al formelor, s-a afirmat indiferent de suportul material sau de tehnica aleasă.

Din această perspectivă mi se pare că rezultatul final a fost întotdeauna o demonstrație vizuală, în care se pot identifica câteva constante (cum ar fi raportul obiectelor cu spațiul pe care-l ocupă, sau relația static/dinamic) și, mai ales, câteva obsesii: monotonia, umbra, vidul. Într-unul dintre caietele sale cu schițe și însemnări am găsit câteva notițe lămuritoare despre „acceptarea monotoniei ca o pavăză în fața tentației ușoare, în fața diversității care pare cuceritoare", despre „lipsa de frică în fața monotoniei și curajul de a persevera în monotonie pentru a adânci mereu aceeași problemă".

Spațiul gol este adesea evocat în însemnările sale: „NU am ceea ce Freud numește complexul *horror vacui*". Comentând o frază a lui De Chirico, Simona Runcan nota:

„pentru De Chirico spațiile goale sunt posibilități, pentru mine ele chiar sunt locul celor mai intense energii: emanații, unde, aure, urme, tensiuni, gânduri”. În spațiul gol se insinuează, sau se instalează umbra, elementul cel mai misterios al călătoriei în lumea formelor sale. Așa apare în lucrarea *Umbrele ei mereu în sufletul meu* (fig. 1), în jocul subtil dintre transparență și opacitate, dintre hieratismul desenului și al conturului și elocvența tactilă a fragmentelor colorate. Este o lucrare enigmatică, dar care conține poate cheia unui epilog, asumând un parcurs retrospectiv și reluând poietic preocupările a patru decenii de căutări în lumea celor văzute și (poate) neștiute.

martie 2016

Fig. 1. *Umbrele ei mereu în sufletul meu*, instalaţie, tehnică mixtă, 2005, foto: Nicu Ilfoveanu



# „Nici o anecdotă, nici un eveniment, nimic senzaţional”* Circulaţia motivelor în opera Simonei Runcan

Patricia Bădulescu

*Convieţuiri silenţioase*, titlul seriei de picturi la care Simona Runcan a lucrat în ultimele două decenii ale vieții sale, având ca subiect aranjamente de obiecte drapate, reprezentări ale unor modele tridimensionale concrete, confecţionate chiar de artistă, este simptomatic nu doar pentru ansamblul artei sale, în care preocuparea pentru descrierea obiectelor *qua* obiecte și a raporturilor lor mutuale a fost una centrală, ci și pentru autopoziţionarea sa ca artist în raport cu cele două contexte politice și culturale în care a trăit și a lucrat, autopoziționare ce transpare din alegerea de a practica o artă programatic nediscursivă, opacă[1], inițial într-un regim în care orice discurs genuin era, din perspectivă oficială, prohibit, apoi într-un context cultural inflaționar din punctul de vedere al emisiei discursive. Cu toate acestea, putem constata că, pe cât de inhibată este funcţia de comunicare a unor sensuri în cadrul unei importante părţi a acestei opere, pe atât de potenţată este funcţia autoreferenţială, nu atât în sensul auto-citării, cât într-un sens auto-recuperator, de reluare, neîncetată variere și punere în relaţie a aceloraşi motive în cadrul a diferite serii tematice aparţinând mai multor perioade de creaţie, practică ce ne dă posibilitatea să percepem această operă, în retrospecţie, ca pe un fel de sintaxă. În cele ce urmează, voi analiza iconografia lucrărilor grafice și picturale ale Simonei Runcan, încercând să evidenţiez filiaţia unor serii tematice atât din perspectiva resorturilor conceptuale și de ordinul metodei care le-au generat, cât și din cea a circulaţiei motivelor.

Trecerea de la o serie tematică la alta, de la ceea ce putem identifica, retrospectiv, ca fiind o perioadă de creaţie la alta se face, în cazul Simonei Runcan, blând, uneori prin minime modificări – „dezechilibre” infime care provoacă schimbări –, păstrând în lucrul mai recent referinţe constante către ceea ce l-a precedat. Astfel se întâmplă în cazul seriei *Legile echilibrului*, pe care începe să o elaboreze în a doua jumătate a anilor 1970, ulterior, deci, elaborării desenelor și gravurilor din seria *Despre podoabe*, derivate din iconografia *Infantelor* lui Velázquez. Între cele două există un dialog susţinut, multe dintre elementele structurilor pseudo-arhitecturale reprezentate în desenele și gravurile din seria *Legile echilibrului* – cu precădere desenele în pastel – fiind variaţiuni ale motivelor din lucrările inspirate direct de *Infante*. Cu toate acestea, dacă în cazul *Podoabelor* artista procedează prin descompunerea, varierea extremă și recompunerea elementelor unei iconografii cunoscute pe care o citează în permanenţă, am senzaţia că, în cazul *Legilor echilibrului*, unora dintre formele derivate din *Infante* li se aplică o altă transformare, anume suspendarea citării, ceea ce are ca efect obiectivarea și evitarea contaminării lor semantice. Ceea ce rămâne comun celor două serii este forma derivată din rochia Infantei, ce ocupă cea mai mare parte a compoziției, precum și raporturile între elemente, jocul cu disproporţia (masivitatea unor module ale acestor structuri e contrapusă fragilităţii altora, caracterul tectonic al unora dintre ele e confruntat cu imponderabilitatea altora etc.).

În cazul Simonei Runcan, procesul de obiectivare poate fi înţeles și concret, ca „obiectualizare”, formele aparent abstracte din lucrările sale avându-și echivalentul tridimensional în mici obiecte pe care artista obișnuia să le confecţioneze, incluzându-le apoi în instalaţii pe care le documenta fotografic, cadrându-le în așa fel încât să pară structuri de dimensiuni mari[2] (fig. 2-8). Așa se întâmplă, de pildă, în cazul elementelor

Fig. 2-8. construcţii textile cu tema *Legile echilibrului*, 1979

gri-brun (rar, în câteva gravuri, acestea sunt colorate în alb-negru sau alb-albastru) decorate cu dungi fine, orizontale, de grosimi inegale, pe care, atât în *Despre podoabe*, cât și în *Legile echilibrului* le dispune orizontal, suprapuse ca într-un fel de stivă. Ele își au echivalentul în „săculeţi" alungiţi, fini, confecţionaţi de artistă din mătase imprimată și umpluţi cu nisip. Nu se cunoaște antecedenţa sau posterioritatea acestor obiecte în raport cu lucrările grafice în care regăsim motive similare[3], însă ele ne permit să intuim forma pe care o ia demersul de „cercetare artistică" în cazul Simonei Runcan: a aprofunda studiul unei forme cu multiple mijloace descriptive, realizând-o în diverse medii, imaginând-o ca aflată în diverse stări de agregare, evitând să îi asociezi o anumită semnificaţie, dar conferind, totuși, un sens travaliului în sine[4].

Chiar dacă modul în care Simona Runcan investighează aceste obiecte inventate pare a fi unul preponderent și asumat descriptiv, în starea de încremenire, de stopare într-un anumit stadiu a ansamblurilor pe care aceste obiecte le compun intervin întotdeauna evenimente discrete. „Dezechilibrul" imperceptibil, precum poziţionarea implauzibilă a unui mic element al acestor construcţii în compoziţie poate fi privit ca o anticipare a unor viitoare „întâmplări" în așteptarea cărora par a se afla aceste spaţii a căror imperturbabilitate este doar aparentă. Conceptele de „mod descriptiv" și „mod narativ" al imaginii, introduse în teoria artei de Svetlana Alpers[5], își găsesc aplicabilitatea în analiza artei Simonei Runcan, dacă acceptăm ipoteza că reprezentările sale grafice și picturale de obiecte abstracte au fost realizate prin observare directă a obiectelor concrete pe care chiar ea le manufactura. Caracteristici pe care Alpers le-a identificat în arta produsă în perioade și spaţii europene diferite în intervalul secolelor XVI-XIX pot fi sesizate în reprezentările de obiecte, structurile pseudo-arhitecturale de obiecte (*Legile echilibrului*) și aranjamentele (*Convieţuiri silenţioase*, parţial *Lamenta*) Simonei Runcan[6]. Discutarea acestui corpus al operei sale prin prisma conceptului dihotomic introdus de Alpers ne ajută să evităm riscul încadrării nediscriminatorii a acestor lucrări în categoria reprezentărilor „abstracte".

În corespondenţa sa târzie artista ne revelează totuși faptul că a conceput cel puţin un mic corpus de imagini din seria *Legile echilibrului* ca îndepărtate de „modul descriptiv al imaginii", considerând anumite structuri nu doar ca obiecte din care ne este accesibilă exclusiv suprafaţa, ci ca metafore încifrate, fără să precizeze însă dacă este vorba despre o intenţie iniţială târziu declarată sau despre un eșafodaj conceptual pe care l-a asociat lucrărilor ulterior realizării lor. Este vorba despre gravurile și desenele în care apare motivul dealului pe care urcă o cărare subţire și dreaptă („cărăruia albă a fericirii și mulţumirii") secondând stiva de „săculeţi" orizontali dispuși în trepte („trepte de greutăţi ale vieţii", cat. 108), precum și de acelea în care sunt reprezentate „altare" compuse din stive de obiecte („stiva de oprelişti, greutăţi, trepte de suit") flancate lateral de „voleuri" masive rectangulare, uneori redate într-un efect luministic de tip *contre-jour* („lumina care iradiază", „pe care nu trebuie să o lăsăm fără să o vedem"[7], cat. 113). Acest mod de semnificare simbolică, aflat în răspăr cu „modul descriptiv al imaginii", poate fi însă rar decelat în operele Simonei Runcan. El va apărea din nou, fără a i se conferi totuși caracter prevalent, în seriile târzii, precum *Lazăr în așteptare* și *Interior, Icoane, Înclinări*.

Avem motive să credem că prin alegerea titlului seriei de desene în guașă expuse la Galeria *Simeza* din București în 1986 într-o expoziţie personală omonimă („Naturi moarte") Simona Runcan a vizat, mai degrabă decât încadrarea acestor lucrări într-un gen reprezentaţional desuet precum natura moartă, o afirmare a apetitului său artistic pentru apropierea pe căi descriptive a obiectului[8]. Este vorba, în fapt, de o variere a preocupărilor din seria *Legile echilibrului*, cu reluarea motivului-releu (obiectele lungi

de tip „săculeţ”), dar și cu adăugarea unor motive noi. Retrospectiv, ne dăm seama că statutul acestor lucrări în ansamblul operei Simonei Runcan este, din punct de vedere tematic, unul tranzitiv. Pe de o parte, artista continuă să utilizeze obiectele ca module cu ajutorul cărora edifică structuri. Pe de altă parte, nici unul dintre aceste obiecte nu pare să mai deţină, așa cum se întâmpla în cazul *Legilor echilibrului*, o energie latentă, gata să se manifeste discret în momente privilegiate, provocând „dezechilibre”. Ele nu mai au puterea să se autosusţină, uneori desprinzându-se, alteori de-a dreptul planând, așa cum se întâmpla în lucrările elaborate în ultima parte a anilor 1970. Dimpotrivă, acum sunt necesare structuri ferme, asemănătoare unor obiecte de mobilier, care să sprijine „săculeţii” depozitaţi pe rafturile lor, în anumite situaţii înfășuraţi în material – celofan, material textil, coli mari de hârtie? (cat. 139, 142, 144, 146, 147) – ca într-un giulgiu, anticipând motive ulterioare ale operei Simonei Runcan, precum obiectele drapate din seria *Convieţuiri silenţioase* (cat. 197, 208, 209, 215) și trupurile din seria *Lazăr în așteptare*. Chiar și atunci când sunt așezaţi pe eșafodaje care, sprijinite unele de altele ca și cum și-ar servi reciproc drept cârje, încearcă să se înalţe de-a lungul unor verticale, „săculeţii” altădată capabili de resurecţii discrete sunt acum inerţi, precum obiectele dintr-o natură moartă.

Motivul „obiectului însufleţit”, de data aceasta drapat ca într-un linţoliu, având diverse forme (con, vrej, sul, chiar sugestii antropomorfe) și dispus cel mai adesea vertical, revine în aranjamentele confecţionate și reprezentate de Simona Runcan în seria *Lamenta*, cu iconografie hibridă, aparţinând ambelor moduri ale imaginii, atât celui descriptiv, cât și celui narativ: în aceste imagini este vorba atât despre „suprafeţele” unor instalaţii realizate de artistă cu ajutorul a diverse materiale textile și obiecte de diferite forme, cât și despre dispunerea acestor obiecte în aranjamente ce trimit în mod inechivoc la episoade-cheie ale narațiunii creștine: plângere, crucificare, resurecţie. Așa cum se întâmplă și în mare parte a lucrărilor anterioare, fundalul acestor dispuneri scenografice este slab diferenţiat, construcţia spaţială în sens albertian lipsind cu desăvârșire, principiile perspectivale fiind aplicate exclusiv unora dintre obiectele individuale, redate în *raccourci*, fapt ce subliniază încă o dată că interesul Simonei Runcan se concentrează mai întâi în jurul obiectului izolat de contextul său și abia apoi pe interacţiunea lui cu proximităţile (fig. 10, cat. 149, 154).

Seria *Lamenta* face, în opera Simonei Runcan, trecerea către preocupările sale artistice din anii 1990, perioadă în care artista nu va renunţa la propriile interese anterioare, deopotrivă formale și conceptuale, punându-le însă în slujba unor preocupări tematice ubicue în lumea culturală românească în anii ce au urmat evenimentelor politice din 1989-1990, preocupări specifice, în particular, mediului artistic coagulat

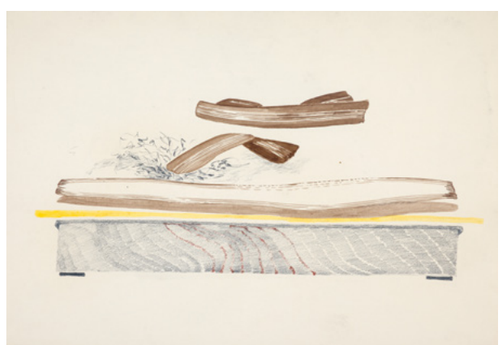


Fig. 9. desen în creion, acuarelă, pastel pe hârtie, 32.5 x 46 cm

Fig. 10. desen în pastel pe hârtie, 34.5 x 47.5 cm

Fig. 11-13. fotografii de pe străzile Bucureştiului, ianuarie 1990

în jurul Galeriei *Catacomba*. Înainte însă ca teme precum pierderea irecuperabilă, sacrificiul cu sens, răscumpărarea, moartea și biruinţa ei să fie promovate insistent de grupurile artistice ce aveau ca nuclee Fundaţia *Anastasia* (cercul artistic din jurul lui Sorin Dumitrescu) și, mai apoi, *Noul Ierusalim* (cercul artistic din jurul soţilor Victoria și Marian Zidaru), ele au infuzat în mod firesc sensibilitatea unei societăţi aflate în recuperare după trauma provocată de tragediile petrecute pe străzile Bucureștiului și ale altor orașe românești în zilele Revoluţiei și ale „mineriadelor”. Pe această din urmă cale s-a apropiat Simona Runcan de aceste subiecte, fără să adere niciodată explicit la ceea ce istoria artei românești de după 1989 a numit „curent neo-ortodoxist”, cu toate că gruparea artistică al cărei „avanpost” a fost Galeria *Catacomba* a receptat cu entuziasm un anumit corpus al operei sale, sprijinindu-i uneori concret demersurile artistice[9]. Un argument în acest sens este dat de lucrările din seria *coroanelor* mortuare, având ca sursă documentarea fotografică de către artistă a străzilor unui București aflat în doliu (fig. 11-13). Mai mult, aceste picturi sunt tratate – prin metoda utilizată în mod continuu de Simona Runcan încă din anii 1970, după cum am arătat – ca un fel de studii de obiecte izolate redate pe un fundal întunecat neutru, punând parcă între paranteze puternica lor încărcătură referenţială (cat. 191, 192, 195, 196). Astfel, cu toate că există similarităţi de ordin tematic între lucrările din această perioadă ale Simonei Runcan și ale altor artiști – adepţi sau nu ai unor orientări artistice locale –, ceea ce diferenţiază practica ei este modul cum utilizează elemente ale unui vocabular artistic destul de larg răspândit într-o „sintaxă” proprie. Faptul că artista extrage motive precum coroana, crucea, giulgiul etc. din fluxul „marilor narațiuni” îndeobște promovate în contextul cultural românesc al ultimului deceniu al secolului XX pentru a le privi *qua* lucruri, nu ca pe niște vehicule ale unor semnificaţii mai mult sau mai puţin standardizate poate fi privit ca o încercare aproape patetică de protejare a acestor relicve ale istoriei recente și a sensului lor inițial, prin izolarea lor de „vacarmul” supra-interpretativ din jur.

Un alt argument pentru caracterul genuin al demersurilor artistice ale Simonei Runcan din prima parte a anilor 1990 este și faptul că artista tratează temele acestei perioade prin prisma unor interese personale care au fost constante ale lucrului său din perioade de creaţie anterioare. Unul dintre acestea este și travaliul serial, căruia artista pare să îi confere o supra-semnificaţie diferită de semnificațiile lucrărilor individuale din care seria este compusă. În cazul seriei *Lazăr în așteptare*, această concepţie cu privire la serialitate este puternic evidenţiată de economia – vizând aproape precaritatea – cu care este construită fiecare imagine în parte, ca pentru a accentua caracterul său de subordonare în raport cu seria: un trup mic, în linţoliu, abia schiţat pe un fundal neutru, imperceptibil

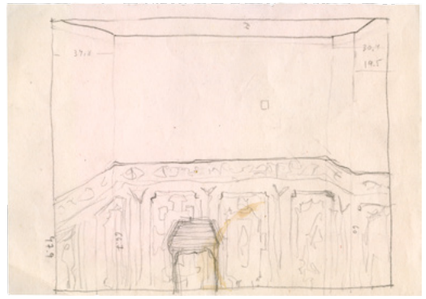


Fig. 14, 15. schiţe pentru lucrări din seria *Interioare*, desen în creion, 15 x 21 cm; creion şi acuarelă, 8.5 x 8.5 cm

variat de la o lucrare la alta[10] (cat. 180-185). Seria *Lazăr...* este, în plus, tributară operei anterioare a artistei prin faptul că motivul său central (trupul dispus mai mult sau mai puţin orizontal, uneori într-o stare intermediară de echilibru, în curs de a se ridica) pare a fi derivat dintr-un motiv reluat cu insistenţă, după cum am văzut, în serii precum *Despre podoabe*, *Legile echilibrului*, *Naturi moarte, Lamenta*, acela al obiectului orizontal cu diversele lui avataruri, de la cele ce aveau un echivalent în obiectele de tip „săculeţ" confecţionate de artistă – reprezentate fie ca încărcate de energie potenţială (fig. 9), fie într-un stadiu inert (cat. 76) –, până la diverse drapaje, uneori îmbrăcând diferite obiecte, alteori dispuse orizontal, ca niște înfășurări în jurul vidului, ca niște vestminte rămase în dezordine după ce au fost părăsite de trup (cat. 149, 197).

În seria de picturi *Interior, Icoane, Înclinări*, Simona Runcan este preocupată de reprezentarea spaţiului, pe care pare să îl înţeleagă în mod plurivalent, definit pentru prima dată în opera sa nu ca rezultantă a raporturilor între obiecte[11], ci în termenii tradiţionali ai unei construcţii spaţiale unificatoare. Aparenta stranietate compoziţională a reprezentărilor unor încăperi – sau, mai degrabă, zone „decupate" din cadrul unor încăperi – inventate pune în evidenţă, între altele, unul dintre resorturile conceptuale ale unei părţi importante a operei Simonei Runcan, anume tematizarea în imagine a conștiinţei cu privire la suportul ei[12]. Conotaţiile meta-picturale prezente în aceste picturi de (false) interioare domestice sunt vădite, de pildă, de ostentaţia cu care sunt puse în evidenţă, în multe dintre imaginile acestei serii, planurile paralele cu planul imaginii și cele perpendiculare pe acesta.

Există imagini în cadrul acestei serii al căror centru de interes pare să fie un fragment de perete poziționat frontal în raport cu privitorul – deci paralel cu suprafaţa tabloului – pe care se află o scoarţă cu decoraţie inventată, cu motive geometrice ori, rar, vegetale (cat. 232-235, 242-244). Adesea, scoarţa desfășurată, alăturându-se, ca un fel de strat, peretelui pare o variaţiune pe tema planeităţii, calitate ce caracterizează în mod intrinsec însuși suportul pictural. Totodată, obturarea bruscă, aproape agresivă, a desfășurării spaţiale, dată de aceste multiple „planeităţi" (peretele, scoarţa, latura rectangulară paralelă cu suportul pictural a unui element de mobilier etc.) pare să sugereze că imaginea concepută în mod albertian ca „fereastră", ca decupaj în lume, se deschide, de fapt, către o fundătură. Faptul că limita dintre imagine și spaţiul privitorului nu este în nici un fel marcată iconografic sugerează un raport de contiguitate între cele două spaţii: în zona limitei de jos a imaginii nu sunt figurate praguri, trepte, balustrade ori alte elemente cu rol de limită, ci doar – cel mai adesea – fragmente de covoare, a căror desfășurare pare că începe în spaţiul privitorului pentru a continua și a se sfârși în zona de încăpere reprezentată în tablou. Astfel, fereastra albertiană se transformă într-o „ușă" ce face legătura între cele două spaţii, prin aceasta creând senzaţia că exteriorul imaginii, adică spaţiul privitorului, este, la rândul lui, antrenat în desfășurarea obturată



brusc, conducând, deci, spre nicăieri. Unele elemente iconografice rectangulare (laviţe, măsuţe), poziţionate cel mai adesea cu o latură paralelă cu suprafaţa tabloului, suprafaţă la care par să se raporteze într-un mod aproape ostentativ, sunt reprezentate în *raccourci* accentuat, întrerupt de peretele care blochează întreaga construcţie spaţială a imaginii (cat. 234, 242, 243). Astfel, cu toate că reprezentarea rectangulară pare să „spargă", aidoma unei ferestre – ori, așa cum argumentam, aidoma unei uși –, peretele concret pe care se află tabloul, această deschidere este doar mimată, de vreme ce ea este frântă atunci când în calea privirii se ridică brusc un alt perete – cel reprezentat – masiv, opac, impermeabil. Însă și acest blocaj este, după cum voi arăta, unul înșelător, conceptul de obstacol având mai degrabă, la Simona Runcan, rolul unui termen de contrast prin raportare la care tocmai noţiunea opusă, de deschidere, este accentuată în final.

În afara imaginilor cu zone de încăperi cu pereţi redaţi frontal, seria *interioarelor* mai conţine și reprezentări în care pereţii sunt redaţi în „perspectivă oblică"[13]. În astfel de situaţii, intersecţiile între pereţi adiacenţi (colţurile încăperii) pot fi cuprinse în câmpul imaginii sau pot rămâne în afara lui. În faţa celor mai multe dintre lucrările din această categorie, dezechilibrate compoziţional în mod voit, putem încerca un sentiment de „disconfort vizual": redarea oblică a peretelui direcţionează în mod accelerat privirea către una dintre limitele laterale ale tabloului, dar acolo nu se află nimic în afară de această limită ori, poate, un obiect pe care ea îl taie fără distincţie – o ușă, un fragment de fotoliu (cat. 247, 246) –, ca și cum între obiect, spaţiul care îl conţine și limitele acestui spaţiu nu ar exista o diferenţă esenţială. Exerciţiul la care Simona Runcan pare să își constrângă privitorul este acela al unei priviri haptice[14], care „pipăie" suprafaţa lucrurilor, o privire stopată într-un stadiu incipient al percepţiei, înaintea asocierii unei semnificaţii pre-deţinute obiectelor pe care le întâlnește în câmpul său, chiar și atunci când aceste obiecte fac parte dintr-un imaginar specific în cadrul căruia sunt îndeobște puternic conotate, așa cum se întâmplă în cazul icoanelor cu ferecătură pe care artista le redă în câteva rânduri fragmentar (cat. 229, 236). „Caut o pictură non-elocventă...", nota artista într-un caiet de însemnări.

Fig. 16. *Semn pe chilim*, 1999, ulei pe pânză, 35 x 35 cm

Exerciţiul ultim al unei astfel de priviri aparent indiferente ne este propus în cadrul seriei de mici picturi în ulei de formă pătrată în care sunt reprezentate motive de covoare extrase din fluxul decorativ și tratate individual. Pentru a le înţelege, e însă necesar să cunoaștem modul cum concepea Simona Runcan noţiunile de decorativ și non-decorativ, subiect tratat în însemnările sale, unde scria, între altele, despre „structura foarte statică, foarte geometrică – pereţi, unghiuri –, contrabalansată de decorativul scoarţelor, al covoarelor". Aflăm astfel că una dintre preocupările sale teoretico-artistice este „definirea" decorativului, de vreme ce încearcă să îl delimiteze de ceea ce nu este decorativ. Tematizarea în imagine a acestei distincţii se face – după cum confirmă și mărturia de mai sus – în acele numeroase situaţii în care covorul ori scoarţa sunt reprezentate ca acoperind doar parţial suprafeţele pe care se află, lăsând libere mari bucăţi de podea sau perete de o monocromie adesea ternă, opacă. Într-o altă însemnare laconică, artista distinge între „decorativ" (stadiu la care icoana este „coborâtă [...] astăzi") și o depășire a decorativului către ceva care permite „o prezenţă mult mai puternică". Observăm că, din perspectiva a ceea ce am putea numi „grade ale decorativului", interioarele Simonei Runcan conţin câteva categorii de obiecte ce pot fi ușor identificate: obiecte caracterizate printr-un grad zero al decorativului (pereţi și podele monocrome, câmpul central de un albastru uniform al unui covor), obiecte irelevante în cadrul preocupării pentru decorativ (o ușă închisă, un fragment de fotoliu negru etc.), obiecte definite eminamente prin decoraţie (covoare și scoarţe), obiecte cărora artista le atribuie o funcţie de depășire, în sensul transcendenţei, a decorativului (icoane, uși deschise). Există lucrări în care obiecte aparţinând unor categorii diferite

sunt prezentate – aproape etalate – alăturat în mod manifest, așa cum se întâmplă, de pildă, în cazul în care icoana e reprezentată așezată pe jos, pe covorul așezat la rându-i pe podea (cat. 227, 229) ori în cazul în care icoana apare așezată vertical pe o măsuţă având o latură lipită de o scoarţă bogat decorată, așezată pe un perete de un albastru uniform intens (cat. 245). Faptul că adesea culoarea podelei sau a peretelui pe care se află ţesătura purtătoare de decoraţie este aceeași cu cea a fundalului decoraţiei de pe ţesătură nu este altceva decât o nouă codificare a distincţiei conceptuale pe care Simona Runcan o face între decorativ și non-decorativ: așa cum, pe suprafaţa ţesăturii, decoraţia este contrapusă câmpurilor nedecorate monocrome, tot astfel ţesătura propriu-zisă, considerată ca obiect reprezentativ pentru categoria decorativului, este contrapusă peretelui de asemenea monocrom (adesea de aceeași culoare cu fundalul ţesăturii), privit ca obiect în care se instanţiază categoria non-decorativului (cat. 223, 243).

Excursul privitor la concepţia Simonei Runcan despre noţiunea de decorativ este util pentru o bună înţelegere a tablourilor de dimensiuni modeste din seria menţionată mai sus, cu reprezentări de motive decorative extrase, în numeroase cazuri, chiar din modelele de pe scoarţele și covoarele prezente în picturile din seria *Interioarelor* (fig. 16, cat. 230, 231, 237-240). Artista obișnuia să evidenţieze această filiaţie iconografică, expunând tabloul cu motiv decorativ alături de tabloul mare, din care motivul a fost extras (cat. 224, 225). Este posibil ca aceste picturi de dimensiuni mici să nu fie „validate” de criteriile unei analize formale și iconografice tradiţionale. Cu siguranţă, intenţiile ce au stat la baza lor nu au vizat asemenea criterii. Tipul de cercetare artistică practicată de Simona Runcan în mod consecvent – după cum am încercat să arăt – în cea mai mare parte a operei sale, ne încurajează să credem că redarea decontextualizată a motivului, ca un semn bizar izolat de sintaxa sa, va fi fost una „programatică”, generată de raţiuni în parte de ordinul metodei (aplecarea cu rigurozitate obstinată asupra unui obiect), în parte de ordin conceptual (aplecarea intenţionată asupra a ceea ce artista numea „ne-elocvent”). Aceste motive geometrice și vegetale izolate din fluxul decorativ sunt obiectele predilecte ale acelei priviri haptice la care Simona Runcan pare să ne constrângă, o privire „amputată” din sistemul cognitiv, ce străbate spaţii claustrate, apoi se lovește de obstacole (pereţi goi, pereţi cu scoarţe, podele parţial acoperite de covoare, obiecte) pe care, neputându-le transgresa, începe să le „pipăie”, să le aprofundeze cu o inocenţă indiferentă, lipsită de curiozitate și de finalitate.

Putem crede că această izolare a unui detaliu are ca scop să dea – în virtutea unui principiu metonimic – un răspuns la întrebarea „ce este, în fapt, decorativul?”. Deopotrivă plauzibil pare însă și faptul că artista formulează, atunci când se apleacă asupra acestor elemente, o întrebare care le vizează direct, dar de al cărei răspuns nu este cu adevărat interesată: „ce este, în fapt, *aceasta* (*acest* romb, *această* formă trilobată etc.)?”. Motivul pentru care pare să nu o intereseze, de fapt, ce *sunt* aceste elemente este faptul că ea are deja o certitudine cu privire la ceea ce ele *nu sunt*, anume ele nu sunt ceea ce privirea ei caută cu adevărat parcurgând aceste spaţii. Formularea întrebării și mimarea căutării răspunsului devine, pentru cel a cărui existenţă este claustrată „aici” o modalitate de petrecere a timpului, „făcându-ţi de lucru” cu decorativul atunci când depășirea lui – dezirabilă, din perspectiva Simonei Runcan, după cum atestă una dintre însemnările sale deja invocate – îţi este refuzată. Într-una dintre lucrările seriei *Interioarelor*, aspiraţia către depășirea decorativului – de data aceasta chiar cu mijloacele decorativului – este clar tematizată în detaliul motivului de pe o scoarţă care iese din limitele ţesăturii, ca pentru a-și lua zborul, discret, prin clar-obscurul încăperii, în sfârșit eliberat din constrângătoarea tramă geometrică de care până atunci a aparţinut (fig. 17, 18, cat. 232). Ne aflăm în acest caz, poate, în prezenţa a ceea ce artista numea „înclinare” sau „înclinaţie”, acea mică modificare în ordinea lucrurilor care „provoacă

Fig. 17. *Interior*, ulei pe pânză, 177 x 139 cm, detaliu



dezechilibru”, amintind de acele elemente delicat redate – prezente și în unele lucrări ale unor serii anterioare –, având uneori forma unui mănunchi, care par că își iau zborul, desprinzându-se de un vestmânt (*Despre podoabe*, cat. 69, 70, 72) sau de o structură pseudo-arhitecturală aparent închegată (*Legile echilibrului,* cat. 86, 87, 105, 136).

Discutând cea din urmă categorie de obiecte enumerată, cea a obiectelor prin care decorativul este depășit într-un sens transcendent, revenim la preocuparea artistei, anterior doar menţionată, pentru depășirea obstacolului, a limitei opace în care par să se blocheze desfășurările spaţiale din aceste imagini. Noţiunea de „opacitate” în accepţiunea dată de Philippe Junod[15] este în mod imediat relevantă pentru semnificaţia seriei *Interioarelor*. Însemnările Simonei Runcan ne revelează rolul specific pe care îl atribuia motivului icoanei în cadrul spaţiilor fictive pe care le construia. Ea scrie despre peretele cu scoarţă, pe care îl numește „opac” și pe care îl consideră diferit de „peretele cu icoană” în ceea ce privește semnificaţia. Astfel, înţelegem că icoana este o instanţiere a ceea ce se opune opacităţii. Într-o altă însemnare artista vorbește despre perete ca „spaţiu închis” în cadrul căruia icoana este o „deschidere”. Este relevantă, de asemenea, alegerea de a reprezenta icoane în ferecături de argint[16], alegere ce poate fi interpretată în mod plurivalent. Pe de o parte, ferecătura poate fi considerată un nou obstacol, un nou strat opacizant, interpus între spaţiul obiectelor pe care, după cum observam mai sus, artista pare să ne constrângă să le privim în mod retinian, indistinct, fără să le atribuim semnificaţie și spaţiul, doar presimţit, în care sensul își găsește locul. Pe de altă parte, modul în care sunt redate aceste ferecături, cu pensulaţie fermă, în pastă în nuanţe ce se apropie de alb, le evidenţiază pe acestea ca excepţii cromatice în cadrul unor compoziţii cel mai adesea întunecate (cat. 220, 221, 246). Din acest punct de vedere, ele pot fi privite, în concordanţă cu semnificaţia pe care Simona Runcan le-o atribuia, ca un fel de ferestre deschise spre o lumină ce poate fi înţeleasă, desigur, în moduri multiple. Această interpretare e sprijinită și de similaritatea între modul de redare a ferecăturilor de icoane și cel în care sunt reprezentate deschiderile decupate în perete în două dintre lucrările din acest ciclu, deschideri prin care pare să irumpă în interior o mare strălucire (cat. 220, 221). Iconografia lor este una hibridă: cu toate că forma lor amintește de cea a deschiderilor de uși, elementele de tâmplărie le lipsesc cu desăvârșire; în plus, decupajul nu coboară până la podea, accesul către „dincolo” fiind blocat, în partea inferioară, de un fel de prag înalt care menţine fermă delimitarea între planuri, sugerând că suntem mai degrabă în faţa unei viziuni decât în prezenţa unei breșe concrete care să ne permită trecerea. În pictura inscripţionată pe verso de artistă *Icoana din umbra ferestrei*, echivalenţa între icoana cu ferecătură și o astfel de deschidere este inechivocă: icoana e acel element din încăpere ce receptează și apoi reflectă valul de lumină ce pătrunde înăuntru (cat. 220). Acest principiu al comunicării pneumatice între spaţii fizic și, uneori, chiar ontologic distincte aproximează metaforic și principiile de funcţionare ale operei Simonei Runcan ce poate fi privită, retrospectiv, ca un spaţiu compartimentat, dar în care delimitările sunt „poroase”, în așa fel încât trecerea unei „graniţe” – departe de a fi „un eveniment”, ceva „senzaţional” – se face pe nesimţite, prin discrete „înclinări”.

Fig. 18. [*Interior*], ulei pe pânză, 68 x 68 cm

* Fragment extras dintr-o însemnare din caietele Simonei Runcan.

**1.** Utilizez noţiunile de „opacitate” şi „transparenţă” cu sensuri derivate din categoriile estetice omonime introduse în teoria artei de către Philippe Junod în studiul *Transparence et opacité: essai sur les fondements théoriques de l'art moderne, pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Éd. L'Âge d'homme, Lausanne, 1976. Revizitând conceptul de „pură vizualitate” la originea căruia stă teoria estetică neo-kantiană elaborată de Konrad Fiedler către sfârşitul secolului al XIX-lea, Junod vorbeşte despre conexiunea indisociabilă între ceea ce numeşte „transparenţa” imaginii (sensurile pe care le asociem instantaneu lucrurilor reprezentate în imaginea concepută ca „fereastră”) şi „opacitatea” ei (rezilienţa în actul percepţiei a conştiinţei privitoare la suportul reprezentării care e, în cele din urmă, un lucru material prin care privirea nu poate pătrunde şi care nu se face vehicul al nici unui înţeles). În comentarea operei Simonei Runcan, utilizez conceptul de „opacitate” nu atât pentru a descrie tipul de raportare al artistei la suportul reprezentării, cât mai ales pentru a defini raportarea sa prevalent „retiniană” la obiectele pe care le reprezintă, evitând, de cele mai multe ori, să le conceapă şi să le redea ca fiind „transparente către sens”.

**2.** Mici instalaţii reprezentând structuri similare celor redate în lucrările din seria *Legile echilibrului* au fost expuse împreună cu aceste lucrări în 1979, la Galeria *Simeza*, în prima expoziţie personală a Simonei Runcan. Arhiva familiei artistei conţine, de asemenea, şi câteva fotografii ale unor variaţiuni ulterioare pe tema acestor instalaţii, construcţii litice de circa un metru înălţime, realizate de Simona Runcan pe plaja de la Vama Veche în vara anului 1980.

**3.** Într-un articol publicat în revista *Arta*, Nr. 1, 1984, p. 17 – prin urmare după cinci ani de la expoziţia personală a Simonei Runcan de la Galeria Simeza – Mihai Drişcu scria despre aceste instalaţii ca despre un „model explicativ (aici autoexplicativ)” necesar artistei deoarece „bidimensionalitatea ideii grafice impunea o bună verificare spaţială”. Prin aceasta, criticul sugerează că instalaţiile de tipul celor expuse în 1979 ar fi fost posterioare desenelor şi gravurilor în care apar reprezentate structuri similare, fapt plauzibil, ce nu este însă atestat de o altă sursă.

**4.** În însemnări, Simona Runcan vorbeşte despre „curajul de a persevera în monotonie pentru a adânci mereu aceeaşi problemă” şi despre „marea greutate de a se constrânge mereu la invenţie pe acelaşi subiect”.

**5.** Vezi Svetlana Alpers, „Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation”, *New Literary History*, Vol. 8, Nr. 1 (*Readers and Spectators: Some Views and Reviews*), 1976, pp. 15-41 şi *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press şi John Murray, Chicago şi Londra, 1983.

**6.** Îmi par relevante cu privire la seria *Legile echilibrului* următoarele observaţii pe care Svetlana Alpers le face pornind de la exemple din arta unor artişti precum Caravaggio, Velázquez, Vermeer ori Manet – chiar dacă Simona Runcan nu descrie „suprafaţa lumii” naturale, ci pe aceea a unei lumi pe care singură o inventează şi apoi o confecţionează: „Calitatea de încremenire [...] a acestor lucrări este simptomul unei tensiuni între narativitatea pe care arta o presupune [în viziunea acelor istorici de artă care se revendică metodologic de la modelul istoriografic şi teoretic dominant, acela instituit în zorii modernităţii de comentariul despre artă din spaţiul italian, n. mea] şi atenţia la prezenţa a ceea ce poate fi descris. Pare că există un raport de inversă proporţionalitate între descrierea atentă şi acţiune: atenţia acordată suprafeţei lumii descrise este obţinută în detrimentul reprezentării acţiunii narative.” (Svetlana Alpers, *op. cit.*, p. xxi).

**7.** Pentru reproducerea fragmentelor de corespondenţă, vezi pp. 127, 129.

**8.** Jumătatea anilor 1980 este şi momentul când se puneau bazele grupului artistic *Prolog*, ai căror membri au fost interesaţi de practicarea unui alt gen tradiţional eminamente descriptiv, peisajul, ca formă asumată de reluare a unei preocupări moderniste cu mijloace moderniste în încercarea de a se poziţiona periferic atât în raport cu practicile oficiale, cât şi cu cele, deja „clasicizate”, de tip neoavangardist.

**9.** Sorin Dumitrescu a fost organizatorul expoziţiei personale a Simonei Runcan, „Lazăr în aşteptare”, deschisă în 1994 la Galeria *Catacomba*.

**10.** Importanţa pe care Simona Runcan o acorda procesului serial în sine este subliniată şi de decizia artistei de a expune la Galeria *Catacomba*, în 1994, un grup de picturi în ulei cu tema *Lazăr* aşezate direct pe paviment, într-un grupaj uniform pe şase rânduri a câte patru lucrări.

**11.** Simona Runcan scria într-un caiet de însemnări că „aerul care înconjoară obiectele-subiect ocupă cea mai mare parte a lucrării”.

**12.** Într-unul dintre caietele sale de notiţe, Simona Runcan nota din memorie definiţia dată tabloului de către Maurice Denis: *un tableau est une surface avec des couleurs étalées dans un certain ordre* [„un tablou este o suprafaţă pe care culorile sunt etalate într-o ordine anumită”, trad. mea].

**13.** Interesul Simonei Runcan pentru construcţiile oblice se vădeşte în acele pasaje critice despre pictura lui Édouard Vuillard adnotate în caietele sale de însemnări: *L'irruption à l'intérieur de ses tableaux ne se fait jamais en profondeur, mais latéralement, comme si l'horizon confiné des intérieurs bourgeois de Vuillard ne pouvait que contraindre les figures à être des silhouettes aplaties, scénographies théâtrales.* [„Irumperea în interiorul tablourilor sale nu se face niciodată în profunzime, ci lateral, ca şi cum orizontul înghesuit al interioarelor burgheze ale lui Vuillard nu ar putea face altceva decât să constrângă figurile la a fi siluete aplatizate, scenografii teatrale.”, trad. mea].

**14.** Distincţia între văzul optic (de la depărtare, cuprinzând formele în integralitatea lor, cu posibilitatea identificării lor cu obiecte deja cunoscute prin experienţă) şi haptic (de foarte aproape, prin analogie cu simţul tactil, având acces doar la calităţile pur formale ale obiectelor, fără posibilitatea identificării lor) a fost sugerată pentru prima oară de către sculptorul şi teoreticianul german Adolf von Hildebrand (1847-1921) în *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) şi ulterior fructificată în scrierile lui Alois Riegl; pentru aceste probleme, vezi Ruxandra Demetrescu, *Artă şi cunoaştere. Teoria purei vizualităţi în contextul artistic al modernităţii*, Ed. Fundaţiei „Pro”, Bucureşti, 2005.

**15.** Vezi nota 2.

**16.** Artista manufactura, prin ciocănire în tablă, false elemente de ferecătură (o mână, o aureolă etc.) pe care le fixa pe panouri de sticlă de dimensiuni medii. Aceste obiecte amintesc într-o oarecare măsură de forma unor *ex-voto*-uri de tipul celor pe care artista le văzuse în Grecia şi în legătură cu care – conform mărturiilor apropiaţilor săi – şi-a exprimat entuziasmul. Ca şi în cazul obiectelor fictive reprezentate în alte cicluri (*Legile echilibrului*, *Convieţuiri silenţioase*), preocuparea pentru redarea ferecăturilor în bidimensional este secondată de cea pentru forma lor concretă, tridimensională.



# Rememorare, Reinterpretare, Redescoperire

Cristina Cojocaru

*.... a te înclina cu respect, a recunoaşte o superioritate, un adevăr, o vină, a te retrage cu sfiiciune, a aduce un omagiu, a fi predispus, a avea dispoziţie pentru…*

Simona Runcan traducea prin aceste cuvinte semnificaţia numelui pe care l-a dat celei mai cunoscute serii de lucrări ale sale: *Interior, Icoane, Înclinări*. Prin simetrie am intitulat eseul meu *Rememorare, Reinterpretare, Redescoperire,* propunându-mi să pun sub semnul retrospecţiei nu numai partea bine cunoscută a operei sale, ci şi pe aceea care se cere astăzi imperativ revizitată[1]. Pe parcursul vieţii, Simona Runcan a fost o artistă mai degrabă discretă în ce priveşte numărul de expoziţii personale[2] şi publicaţii autoreferenţiale. Din acest motiv, receptarea ei în lumea artistică actuală din România este semnificativ influenţată de critica de artă şi de dinamica breslei. Schimbările de orientare care au marcat cariera Simonei Runcan au făcut ca nu de puţine ori aceasta să fie prinsă într-o capcană de interpretare[3]. În acest sens, recontextualizarea operei Simonei Runcan în ansamblul ei din perspectiva istoriei artei actuale este, cred, un demers necesar şi relevant. Acest catalog retrospectiv a fost structurat în aşa fel încât să ofere o perspectivă cronologică asupra etapelor ei de creaţie şi să sublinieze articularea lor prin filiaţii de motive, teme şi idei, pentru a putea servi ca instrument de (re)citire şi reinterpretare a artistei.

Serialitatea şi ciclicitatea dau specificul activităţii de creaţie a Simonei Runcan, o particularizează şi îi conferă consistenţă, credibilitate, diversitate. În acelaşi timp succesiunea ciclurilor creează şi un efect de aparentă contradicţie şi instabilitate, o oscilaţie ondulatorie, o surpriză şi un permanent semn de întrebare. În care dintre serii/direcţii s-a regăsit cu adevărat Simona Runcan? În gravurile abstract-minimaliste ale anilor ’60, în *Peisajele industrial-agricole*[4] pop-socialiste din anii ’70, în *Lazării* cu vână expresionistă sau în *Interioarele* de factură modernist-tradiţionalistă de la sfârşitul anilor ’90? Ea pare să se multiplice, producând mai multe variaţiuni ale sinelui creator. Este asemenea unei plăci de gravură pe baza căreia sunt imprimate mai multe exemplare, cu variaţii compoziţionale, cromatice sau de intensitate. Nu am construit în mod întâmplător această analogie cu tehnica gravurii, ci tocmai pentru că variaţiile pe temă au fost o constantă în practica de atelier a Simonei Runcan[5]. Reduplicarea nu e niciodată identică, însă foloseşte aceeaşi placă-matrice, acelaşi model, identificabil la nivel formal, material sau conceptual. Consider că înţelegerea resorturilor genezei şi descendenţei seriilor Simonei Runcan constituie un important subiect de analiză în contextul expoziţiei şi publicaţiei retrospective. Poate părea paradoxală invocarea unor termeni precum filiaţie sau descendenţă în condiţiile în care unele dintre aceste etape de creaţie sunt aparent independente, net diferite faţă de preocupările artistice precedente sau ulterioare ale artistei. Din punctul meu de vedere există, însă, reţele care le leagă, de multe ori într-un mod surprinzător, sunt motive care circulă, forme care evoluează, se metamorfozează, simetrii şi paralelisme care apar între lucrări realizate chiar la zeci de ani distanţă. Aceste reţele de relaţii prezintă mai multe niveluri de activare, enunţate gradat în ordinea complexităţii lor: conturul (forma), textura (materialitatea), spaţiul şi conceptul. Ele pot fi urmărite, ca un fir al Ariadnei, pe parcursul întregii sale opere, atât în mod individual cât şi

conjugat, în punctele lor de intersecție. Sunt trasee de analiză ce pot fi parcurse pas cu pas, detaliu cu detaliu, odată operată identificarea unor indicatori de sens.

Un prim filtru de citire a operei Simonei Runcan prin intermediul acestui sistem are în centru dimensiunea textilă care leagă cronologic seriile *Despre podoabe*, *Legile echilibrului*, *Lazăr în așteptare*, *Convieţuiri silenţioase*, *Lamenta* şi *Interioare* sub acelaşi concept-umbrelă al interesului pentru material, fie el brut sau croit în costum. Structura decorativă a țesăturii si imprimeul, fluiditatea şi efectele tactile ale texturii, exploatarea compoziţională şi luministică a cutelor, pliurilor, buzunarelor şi fundelor-legături sunt preocupări constante în multe dintre lucrările artistei. Acestea se manifestă atât în forme explicite, precum studiile de veşmânt (fig. 19, cat. 53), cât şi în forme sintetice, ca în cazul rochiei din gravura *Despre podoabe I* (cat. 44-47) şi în numeroasele desene colorate din aceeaşi serie (cat. 59-72), la care se pot identifica elementele decorative specifice – dantele, canafi, batiste, aplicaţii de pasmanterie, pene, buchete de flori etc. – preluate din portretele *Infantei Margarita* pictate de Velázquez[6] şi reutilizate într-o formă stilizată. În mod şi mai concret, elementul textil este prezent în opera Simonei Runcan prin muntele din fire colorate de lână, săculeţii din mătase dungată şi cărarea de pânză neagră sau albă, folosite pentru realizarea instalaţiilor-obiect din seria *Legile echilibrului* şi reprezentate în gravurile cu aceeaşi temă. Exploatarea calităţilor materialului textil este continuată cu giulgiul de in alb care îl înfăşoară pe *Lazăr,* cu paturile din tifon pe care acesta zăcea în expoziția de la *Catacomba* şi cu satinul colorat ce îmbracă obiectele conice din *Convieţuiri silenţioase.* Punctul culminant al cercetării universului textil este atins prin impresionanta desfăşurare de covoare şi scoarţe care decorează şi delimitează *Interioarele*. În multe dintre picturile seriei structura decorativă a covoarelor pare să devină chiar subiect al lucrării. Pentru elaborarea acestor complicate ţesături decorative, împodobite cu motive judicios construite şi variate cu ingeniozitate, Simona Runcan a realizat o documentare atentă, după cum arată schiţele păstrate în caietele sale (fig. 15). Această apetenţă constantă a Simonei Runcan pentru textil demonstrează o cunoaştere aprofundată a domeniului şi o sensibilitate pentru texturi care trebuie pusă în conjuncţie şi cu activitatea sa de creaţie vestimentară destinată magazinelor „Fondului Plastic" al U.A.P. (vezi ilustrațiile din partea de „Cronologie" a acestui catalog), cu scurta experienţă pe care a avut-o în două case de modă pariziene şi mai ales cu intervalul în care a predat în cadrul secţiei de Modă a Academiei de Arte din Bucureşti.

Originea acestei preocupări pentru material pare a fi tema *Infantei*, „hieroglifa Infantă" aşa cum o numeşte artista într-un interviu[7]. Ea îşi face apariţia încă din etapele timpurii ale carierei, după cum dovedesc desenele datate 1972-1974 (fig. 20, 32, 33), şi o va urmări până la expoziția colectivă din 2004, consacrată lui Velázquez. Motivul

Fig. 19. [*Cămeşoaie*], nedatată, gravură metal, 67 x 69.5 cm

Fig. 20. *Marele costum*, 1973, pastel pe hârtie, 30 x 43 cm

„vertugadinei"[8], fusta infantei, acea structură claustrală, care blochează şi în acelaşi timp susţine impostaţia publică a micii prinţese, invită la o analiză transversală de tipul celei prilejuite de indicatorul textil în sfera conceptuală, dar de această dată în domeniul formei. Silueta imensei armături acoperită de drapaje bogat ornamentate, deasupra căreia se înalţă capul mic, fragil, instabil sub greutatea decoraţiilor flamboaiante, devine un şablon. Volumul inferior masiv, compact, evazat în partea de jos şi rotunjit în extremitatea opusă, împreună cu micile forme alungite, stivate orizontal, în echilibru instabil, în zona superioară a acestuia, constituie elementele sale identitare care sunt sintetizate până la configuraţia lor esenţială, aidoma unei hieroglife. Structura extrasă este reutilizată ca tipar compoziţional în diverse alte cicluri, ca de exemplu *Peisajele industrial-agricole,* unde o găsim disimulată în forma stogului de grâu survolat de elicopter (cat. 38) sau *Despre podoabe,* unde constituie leitmotivul compoziţional al desenelor colorate (cat. 59-72), dar poate fi pusă şi în analogie cu desenul reprezentând lada de zestre suprapusă de perne (cat. 53). Nu în ultimul rând, ea se regăseşte în ciclul *Legile echilibrului,* servind drept prototip muntelui supus poverii săculeţilor bariolaţi (cat. 109) şi îngrădirilor care conţin săculeţii (cat. 120, 134). Tranziţia de la fusta infantei la munte nu este întâmplătoare din perspectivă semiotică, nu este doar un accident formal, ci are în subsidiar o serie de interpretări pe care Simona Runcan le dezvăluie în interviuri şi scrisori personale. Înrudirea lor vizuală constituie, din punctul meu de vedere, temeiul pornind de la care se edifică o analogie simbolică între cei doi termeni. Cuşca ascunsă sub draperia rochiei semnifică pentru artistă un spaţiu al captivităţii, după cum declară într-un pasaj din interviul acordat cu ocazia expoziţiei „Vizitându-l pe Velásquez":

> Infantele locuiesc în diferite trepte de prizonierat: spaţiul celular al imenselor fuste, spaţiul imens dar restrictiv al palatelor, spaţiul constrângător al codului manierelor şi relaţiilor umane impuse şi controlate şi, mai ales, prizonieratul propriului cod genetic, afectat de pedeapsa regalităţii[9].

Infanta este, aşadar, un prilej de meditaţie asupra condiţiei femeii supuse cenzurii şi presiunilor lumii exterioare. Ea devine pe parcurs sinonimă cu forma de *tumulus*, interpretată de Simona Runcan ca „un muntişor cu trepte de greutăţi ale vieţii pe care le avem fiecare dintre noi de urcat"[10], deasupra căruia apasă săculeţii, „o stivă de oprelişti, greutăţi, trepte de suit"[11]. Linia albă a drumului, „cărăruia fericirii sau mulţumirii"[12], pare să fi evoluat şi ea din acelaşi univers formal, derivând din pliul central al fustei. Prin urmare, muntele tăiat de cărăruie reprezintă parcursul existenţial al fiecărei persoane, marcat de constrângere şi de prizonieratul prejudecăţilor şi al regulilor exterioare, iar săculeţii, asimilabili capului infantei, sunt piedicile pe care aceasta şi le proiectează mental, propriile gânduri, povara conştiinţei. Evoluând mai departe, muntele născut din fustă devine catafalc pentru Lazărul feminin (fig. 21, 22), pregătind în desen seria *Lazărilor în aşteptare*, în care catafalcul se transformă la rândul său în sarcofag,

Fig. 21, 22. desene în pastel, 70 x 100 cm fiecare

pierzându-şi definitiv structura textilă şi referinţele la falduri şi dantele. Declinarea de materialitate jucată subtil de Simona Runcan în contururile aceleiaşi forme, de la moale la dur şi înapoi, de la drapajul satinat la povârnişul accidentat, de la permeabilitatea vertugadinei la soliditatea dealului, este exemplară pentru modul în care artista tratează consistenţa şi textura materialelor în întreaga sa operă.

Preocuparea pentru textură şi materialitate constituie o temă transversală a creaţiei Simonei Runcan, care transgresează ciclurile şi seriile, jucând un rol important în explicarea demersului ei artistic. Această preocupare este permanent exploatată, fie implicit, cum se întâmplă în *Legile echilibrului* şi *Interioare*, fie explicit, ca în cazul lucrărilor intitulate *Naturi moarte* (cat. 139-140)[13], care tematizează de fapt, pe marginea unor mai vechi căutări din sfera compoziţiilor în echilibru, contrastul materialelor: lemn, metal, celofan, hârtie, mătase, lână, diverse ţesături de bumbac.

Aceste naturi statice cu obiecte şi structuri bizare, unele colectate, unele împrumutate din instalaţiile-obiect expuse în 1979 la *Simeza* şi altele create special de sculptorul Ovidiu Maitec, constituie un bun exemplu pentru a aduce în discuţie problema spaţialităţii în opera Simonei Runcan din perspectiva relaţiei dintre spaţiul real şi spaţiul reprezentat, adică a raportului pe care gravurile şi picturile sale îl au cu obiectele, instalaţiile şi înscenările care preced sau succed reprezentărilor bidimensionale. Lucrul după natură, inspiraţia nemijlocită din imaginile oferite de lumea exterioară este un exerciţiu internalizat prin formaţie de orice artist care a studiat în mediul academic. El face parte dintre instrumentele fundamentale cu care acesta decodifică realitatea. De multe ori, aşa cum remarca Mihai Drişcu într-un articol care analizează instalaţiile-obiect ale Simonei Runcan, „bidimensionalitatea ideii grafice impunea o bună verificare spaţială", cerea existenţa unui model, înţeles ca „sistem explicativ", nu ca „exemplu edificator, propus pentru imitaţie"[14], iar această nevoie a fost manifestă încă

Fig. 23-26. construcţii din piatră, lemn, nisip, stuf, ziare, plante uscate etc., Vama Veche, 1980, c. 100 cm fiecare

Fig. 27. Simona Runcan pozând pentru seria de lucrări cu tema *Lazăr în aşteptare*

din fazele timpurii de creaţie ale artistei. Pentru compoziţii precum *Jocul cu mosoarele I*, *Joc pentru o zi la malul mării*, *Jocuri chinezești* (cat. 23-26, 36) referentul real pare să fi avut un rol important, întrucât construcţia lor perspectivală şi aşezarea elementelor în spaţiu conţin indiciile unei înscenări prealabile de tipul naturii moarte. Fotografiile cu instalaţii litice realizate de artistă la Vama Veche în 1980 (fig. 23-26) încurajează ipoteza că ea a folosit astfel de practici şi pentru seriile mai timpurii. Din păcate, raportarea neasumată, ludică, pe care Simona Runcan a avut-o faţă de acest tip de „jocuri pe plajă" face ca respectivele lucrări, care se pretau foarte bine la a fi receptate de posteritate ca *land-art* sau *site-specific installation*, să rămână doar în registrul fotografiilor documentare, al secretelor de atelier.

De fapt, în cea mai mare parte a carierei sale, Simona Runcan şi-a gândit spaţiul reprezentat întocmai ca un vechi maestru, atitudine care îşi regăsea probabil temeiul în fascinaţia pe care o avea faţă de pictura manieristă, barocă sau clasicistă[15]. Asemenea lui Poussin care îşi înscena compoziţiile folosind mici figurine de ceară aşezate în cutia perspectivală, artista a folosit diverse obiecte care îi alcătuiau recuzita de atelier (pietre, săculeţi umpluţi cu nisip, sculuri de fibre textile, rame, cadre, draperii, conuri de circulaţie etc.) pentru a organiza „aranjamente" reale ce urmau să fie transpuse cu fidelitate în spaţiul tabloului. Stabilirea perspectivei, a raporturilor dintre obiecte şi a eclerajului se realiza în planul real înainte de a fi transferată în planul tabloului.

Principiul camerei obscure a fost şi el reactualizat de artistă, pentru că în multe cazuri transferul realităţii în planul ficţiunii era mediat de obiectivul aparatului de fotografiat. Prin fotografii ea fixa în proximitatea planşetei sau a şevaletului modelul viu, cum a fost cazul înscenărilor în care Simona însăşi s-a ipostaziat ca Lazăr, înfăşurată în giulgiu şi aşezată în posturi latente (fig. 27), sau „punerilor în scenă" găsite de ea în spaţiul public, de pildă crucile şi coroanele de flori care au umplut Piaţa Universităţii în zilele ce au urmat Revoluţiei din 1989 (fig. 11-13). Acestea din urmă au constituit material documentar pentru pictarea mai multor lucrări din seria *Lazăr*, ca de exemplu *Cruce cu coroane* (cat. 189). Alteori fotografierea avea doar rolul de a documenta diferitele variante de amenajare a naturilor moarte complexe edificate în interiorul atelierului, ca în cazul aranjamentelor de structuri conice şi paralelipipedice drapate care au servit drept model *Convieţuirilor silenţioase* (fig. 28-31). Acest tip de relaţionare cu spaţiul real ca referent explicit stă în spatele punerii în operă a celor mai multe dintre ciclurile lucrate de Simona Runcan: *Legile echilibrului*, *Convieţuiri silenţioase*, *Naturi moarte*, *Lamenta*, *Lazăr în aşteptare*, dar autoarea a experimentat şi alte tipuri de raportare la

spaţiu: pe de o parte traducerea spaţiului imaginat în spaţiu real în instalaţii şi pe de alta, perspectiva pur ficţională a *Interioarelor*.

Nu este un lucru neobişnuit ca un artist devotat bidimensionalului să evadeze din cadrul finit al pânzei sau hârtiei şi să exerseze cu anumite ocazii controlul formei spaţiale. Cu toate acestea, obiectele prezente în expoziţia personală a Simonei Runcan din 1979 constituie un caz original din perspectiva genezei lor. Sensul notiţei pe care George Apostu i-a lăsat-o cu ocazia expoziţiei din 1979 pentru a o felicita că lucrează „ca un sculptor, şi chiar mai mult" este fără îndoială legat de monumentalitatea pe care mini-instalaţiile obiectuale şi gravurile din seria *Legile echilibrului* o posedau[16]. Interacţionând cu obiectele[17] rămase în urma dezasamblării acestor construcţii şi văzându-le starea de edificare iniţială prin documentarea fotografică realizată de artistă în 1979, am avut imediat convingerea nevoii de traducere a lor la dimensiuni reale în forme palpabile. Acelaşi imbold haptic trebuie să o fi motivat şi pe Simona Runcan atunci când a hotărât să materializeze tridimensional structurile monumentale prezente în gravurile din seria *Legile echilibrului*. Mihai Drişcu considera că aceste „aranjamente" sunt un „sistem explicativ sau autoexplicativ al gravurilor", „obiecte tranziţionale"[18] şi le plasa deci în descendenţa acestora din urmă. Instalaţiile-obiect sunt rodul unui mecanism de generare care funcţionează invers decât în cazul înscenărilor: în această situaţie spaţiul real este creat prin analogie cu cel fictiv, construit dincolo de hârtia gravurii, este o traducere din abstract în concret, o „încarnare" a conceptului. Asamblajele cu „munte din fire" textile sau „dâmb de pulbere cu săculeţi bariolaţi, susţinuţi cu tije de lemn"[19] (fig. 2-8) sunt transpuneri în spaţiu ale gravurilor, nu sursele lor. Parte din ele, după cum am arătat deja, vor juca, însă, mai departe rolul de model pentru lucrările bidimensionale din seria *Naturilor moarte*, devenind tranziţionale în ambele sensuri. Astfel regula este reinstituită şi se închide un circuit al formei în spaţiu.

Cea de-a doua ipostază în care Simona Runcan îşi asumă o suspendare a raportării clasice la construcţia spaţialităţii este seria *Interioarelor*. Perspectiva încăperilor, cu minimala adâncime resorbită în *raccourci* evocată de Alexandra Titu în textul din catalogul expoziţiei „Interior, Icoane, Înclinări"[20], doar mimează principiul perspectivei naturale pe care artista îl foloseşte consecvent în alte serii de lucrări. Spaţiul acestor picturi se defineşte în paradigmă modernă. Structura interiorului şi mare parte din recuzita care îl populează sunt imaginate, fără referent real, şi, cel mai important, fără pretenţia realităţii, în ciuda faptului că artista a identificat într-unul dintre tablouri ambianţa casei bunicului său, pictorul George Chirovici. Aceasta este însă, cu siguranţă, rezultatul unei raportări afective la spaţiul rememorat, activată şi prin filtrul picturii moderniste care a privilegiat genul scenelor de interior decorate în stil tradiţionalist. Nu poate fi vorba despre un spaţiu real, lucrat după natură sau după fotografie[21],

Fig. 28-31. instalaţii cu obiecte drapate, c. 2004-2007



întrucât în mapa cu desene a artistei se păstrează mici schiţe pregătitoare care atestă clar că structura perspectivală este construită premeditat şi determinată în unele cazuri chiar prin calcul matematic (fig. 14). După părerea mea, reprezentarea este de fapt transpunerea unei „realităţi" interioare, care se identifică cu golul[22] generativ pe care artista îl elogia în multe dintre notiţele ei. Reluând un citat din Henry Miller pe care Simona Runcan l-a selectat pentru textul catalogului expoziţiei din 2003 de la Muzeul de Artă din Cluj, s-ar putea spune că „… jocul căruia i se dă artistul este cel de a trece în forţă peste barierele realului".

În ultimii ani ai vieţii Simona Runcan a reluat trei dintre tablourile cu *interioare* intervenind în compoziţia lor prin inserarea crudă a referinţei la realitatea exterioară, reprezentată de natura statică cu flori.

Cu toate că finalitatea demersului ei ne convinge *per se*, mecanismele complicate prin care Simona Runcan ajunge la anumite forme, teme sau concepte merită cu siguranţă atenţie. Înţelegerea lor integrată unui astfel de sistem de analiză dovedeşte că opera Simonei Runcan îşi găseşte coeziunea internă dacă este privită corect prin lentila unui concept pe care ea îl înţelegea şi îl preţuia atât de mult, *aşteptarea*. Traseul ei a fost permanent marcat de idei care, odată ce şi-au încheiat ciclul, persistă latente în aşteptarea reactivării, a *redescoperirii*.

**1.** În cei aproape zece ani care au trecut de la moartea Simonei Runcan, numele său a figurat în lista de artişti participanţi la două expoziţii majore: „Artistul şi Puterea. Ipostaze ale picturii româneşti între anii 1950-1990”, 27 septembrie–2 decembrie 2012, Biblioteca Naţională a României, curatori Ruxandra Garofeanu şi Dan Hăulică, şi „Spirit şi solidaritate. În memoria lui Dan Hăulică”, 17 septembrie–1 februarie 2016, Galeria *Dialog*, curator Ruxandra Garofeanu. Referinţele semnificative despre Simona Runcan se găsesc în dicţionare: Octavian Barbosa, *Dicţionarul artiştilor români contemporani*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976, p. 421; Constantin Prut, *Dicţionar de artă modernă şi contemporană*, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2002, p. 439; volume de sinteză: Ruxandra Demetrescu *et. al.*; Cătălin Bălescu (coord.), *Catalogul UNArte 150*, Editura UNArte, Bucureşti, 2014, p. 151; Magda Cârneci, *Artele Plastice în România 1945-1989. Cu addenda 1990-2010*, Editura Polirom, Bucureşti, 2013, p. 78 şi cataloage de colecţii: catalogul *on line* al colecţiei Muzeului Naţional de Artă Contemporană din Bucureşti; Sorin Dumitrescu (coord.), *Catalogul Pinacotecii Fundaţiei Anastasia*, Ed. Fundaţiei Anastasia, Bucureşti, 2011, pp. 386-393; Adrian Buga, *Colecţia Regală de Artă Contemporană*, Ed. UNArte, Bucureşti, 2011, pp. 154-157, la care se adaugă cataloagele de tip pliant sau broşură, tipărite cu ocazia celor cinci expoziţii personale din ţară (1979, 1986, 1994, 1999, 2003). Din păcate, artista nu a beneficiat niciodată de publicarea unui album monografic, operele sale nu au fost tranzacţionate în licitaţii de artă din ţară şi nu este prezentă în bazele de date din mediul *on line*, motiv pentru care este mai puţin accesibilă generaţiei tinere.
**2.** Există un fel de tensiune între dozajul foarte parcimonios al expoziţiilor personale şi participările numeroase la expoziţii de grup anuale şi tematice, la bienale şi concursuri.
**3.** Simona Runcan a fost adeseori percepută sau înţeleasă într-o manieră improprie. Activitatea ei este reprezentativă pentru etapele de parcurs ale artei româneşti din anii ’70 până la începutul anilor 2000, în perfectă sincronizare cu fazele de creaţie ale altor colegi ai săi (Horia Bernea, Ioana Bătrânu, Horea Paştina, Ion Grigorescu, Sorin Dumitrescu, Silvia Radu etc.). Experimentele tehnice de gravură realizate la sfârşitul anilor ’70 şi în perioada în care Simona Runcan a părăsit România, la începutul anilor ’80, au rămas până astăzi prea puţin cunoscute. Ulterior, începând de la finalul anilor ’80 şi în decada ce a urmat Revoluţiei din 1989, ea s-a orientat către o pictură de factură neotradiţionalistă, cu substrat religios şi încărcătură simbolică, pusă de critica vremii sub semnul mult prea generic al „ortodoxismului”. În contextul acestei etape de creaţie Simona Runcan a fost asimilată cu mişcarea *Prolog*, deşi nu a fost niciodată membră a grupului, cu programul Galeriei *Catacomba*, de care o lega prietenia cu Sorin Dumitrescu, şi cu ecourile proiectului iniţiat de Horia Bernea în jurul Muzeului Ţăranului Român. Integrarea ei în această ambianţă a diminuat din impactul pe care cercetarea artistică a Simonei Runcan, desfăşurată în paralel, fără o intersectare programatică cu cea a cercurilor invocate, şi având cu totul alte mize conceptuale, a avut-o în posteritate.
**4.** Denumire sub care am reunit retrospectiv o serie de lucrări din anii ’70, aparent independente de seriile la care lucra concomitent. Tematica lor pare a fi impusă de exigenţele programatice ale ideologiei comuniste (fabrici, tractoare, treierători, câmpuri arate, baloţi de paie, stoguri de grâu, elicoptere, vapoare şi alte cuceriri ale tehnicii moderne). Am putea bănui că Simona Runcan le-a realizat din conformism, pentru a se putea integra în expoziţiile tematice ale perioadei, dar în pofida contextului viziunea compoziţională şi virtuţile tehnice ale acestora nu trădează lipsă de implicare şi „manierism” autoimpus. Dimpotrivă, rezultatul are în multe cazuri un puternic impact vizual, cu o forţă evocatoare care depăşeşte producţiile tipice ale artei socialiste, apropiindu-se de strategii ale culturii pop şi neodada.
**5.** Mă refer în primul rând la versiunile unor gravuri realizate pornind de la aceeaşi compoziţie (placă), prin folosirea unor culori diferite, uneori suprimând în etapa de cerneluire anumite detalii incizate în tipar. Cel mai elocvent exemplu în acest sens este gravura *Despre podoabe I* (cat. 44-47), care a fost inclusă în catalog în toate cele patru variante ale ei, tocmai pentru a face înţeles acest procedeu. Acelaşi tip de alternanţă se manifestă şi în cazul altor gravuri din seriile *Jocuri* (*Jocul cu mosoarele*, cat. 23-24; *Joc pentru marţi*, cat. 25-26) şi *Semnale* (cat. 5, 7).
**6.** *Portretul Infantei Margarita în rochie roz*, c. 1660, păstrat la Muzeul Prado, Madrid şi *Portretul Infantei Margarita în rochie albastră,* c. 1659, aflat la Kunsthistorisches Museum, Viena.
**7.** Simona Runcan, „M-am hotărât să bat cu umilinţă la uşa lui Velásquez”, interviu realizat de Marcela Gheorghiu în *Ziarul de duminică*, 12 martie 2004.
**8.** *Ibidem*. Am preluat termenul generic folosit de Simona Runcan cu referire la *guardainfante*, o formă specifică de crinolină utilizată în moda spaniolă a secolului al XVII-lea şi reprezentată de Velázquez în portretele Infantei Margarita.
**9.** *Ibidem*.
**10.** Explicaţie pentru gravura *Cărarea albă*, c. 1980 (cat. 108) dintr-o scrisoare din septembrie 2004, vezi p. 127.
**11.** Explicaţie pentru gravura *Marele altar*, c. 1980 (cat. 113) dintr-o scrisoare din noiembrie 2004, vezi p. 129.
**12.** Vezi nota 10 *supra*.
**13.** Ciclu de lucrări în guaşă care au fost prezentate în expoziţia personală de la galeria *Simeza* în 1986.
**14.** Mihai Drişcu, „Simona Runcan”, *Arta*, nr. 1, 1984, p. 17.
**15.** Artista se documenta în mod constant şi substanţial despre pictura acestor perioade prin vizite în muzee şi albume de artă, care erau nelipsite pe masa ei de lucru. Corespondenţa şi discuţiile pe care le purta cu nepoata sa, istoric de artă, atestă de asemenea interesul şi vasta ei cultură vizuală în acest domeniu.
**16.** Acest bilet este reprodus în partea de „Cronologie” a acestui catalog.
**17.** Micii săculeţi alungiţi din mătase imprimată cu dungi, umpluţi cu nisip şi cadrele de lemn care îi fortificau.
**18.** Mihai Drişcu, *loc. cit*.
**19.** Aceste descrieri sunt cel mai probabil realizate de artistă şi citate de Mihai Drişcu în articolul său, *loc. cit*.
**20.** Alexandra Titu, text critic în catalogul expoziţiei personale organizate la Galeria *Etaj 3/4*, 1999.
**21.** Artista păstra fotografii cu interiorul casei bunicului său, dar *Interioarele* pictate de Simona Runcan nu derivă direct din acestea.
**22.** Din punctul meu de vedere spaţiul *Interioarelor* Simonei Runcan nu este gol, în sensul pe care îl identifica Alexandra Titu: „gol de evenimente, gol de figurare”, vid, dominat de „absenţa persoanei umane”. El este umplut de prezenţa privitorului invitat şi integrat în spaţiu prin intermediul perspectivei abrupte care dă senzaţia unui plonjon în cadrul tabloului, prin familiaritatea confortabilă a covoarelor, a divanelor şi a celorlalte dispozitive de şedere sau aşezare, şi mai ales prin deschideri: cea fizică a uşii şi cea metaforică a icoanei-fereastră.



# Umbrele Infantelor mereu prin cotloanele atelierului ei

Ioana Măgureanu

Unul dintre cele mai importante capitole din arta Simonei Runcan a început prin chestionarea *Infantelor* lui Velázquez. Desene timpurii, datând din 1972-1973 (fig. 32, 33), gravurile *Despre podoabe I* şi *II* din 1974 (cat. 44-47, 75) tematizează în mod explicit portretele *Infantelor* spaniole. În 1975 reia gravura *Despre podoabe II* (cat. 75) în *Portret cu rochie de lână* (cat. 73, 74), reutilizând aceeaşi placă de gravură pentru a crea o compoziţie mai complexă (nu fără un rapel la motive din ciclul *Jocuri de copii*, la care lucra în aceiaşi ani); este debutul unor căutări în care imaginea *Infantelor* devine obiectul unor interogaţii cu privire la precaritatea contingenţei obiectelor. În realitate, multe dintre lucrările reproduse în acest catalog în secţiunea *Despre podoabe* au fost incluse în 1979 în expoziţia „Legile echilibrului”, însă am optat pentru această departajare pentru a marca dezvoltarea motivelor prezente în ciclul *Legile echilibrului* din tema *Infantelor*, între 1975 şi 1981. La începutul anilor 2000 artista revine la *Infante*, cu un patos care mobilizează alţi treizeci de artişti să i se alăture într-o exhaustivă explorare a lumii lui Velázquez[1], lăsând şi singurele mărturii scrise despre relaţia sa cu artistul spaniol.

Nu am putut depista originea obsesiei Simonei Runcan pentru *Infante* şi pentru Velázquez, iar mărturiile lăsate de ea evită parcă acest aspect. Probabil că fascinaţia a crescut din, sau a fost măcar nutrită de volumul din seria micilor albume Skira pe care tatăl ei le achiziţiona în a doua jumătate a anilor ’60[2]. Pe supracoperta volumului este reprodus exact *Portretul Infantei Margarita în rochie albastră* (c. 1659), punctul de plecare pentru una dintre cele mai timpurii *Infante* ale artistei (fig. 33).

Voi încerca în cele ce urmează să intuiesc miza pe care o are dialogul Simonei Runcan cu Velázquez, un dialog, cel puţin aparent, paradoxal. Paradoxal pentru că graficiana alege ca interlocutor un pictor şi, mai mult decât atât, unul dintre pictorii cei mai îndepărtaţi de tradiţia cerebrală, analitică a *disegno*-ului, ale cărui opere refuză orice rol liniei – instrumentul de lucru al graficianului. Paradoxal pentru că Velázquez, şi îndeosebi acel Velázquez pe care îl chestionează Simona Runcan, este portretist – un portretist celebrat ca fin psiholog –, în timp ce pe ea, de fapt, nu a interesat-o decât

Fig. 32. *Marele costum*, 1972, creion, creion colorat pe hârtie, 21.5 x 24 cm

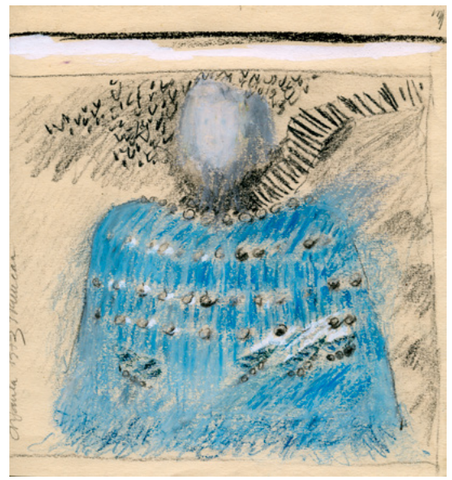


Fig. 33. *Infanta*, 1973, creion, pastel, tempera pe hârtie, 21.5 x 20 cm

rar în cariera sa chipul uman. Un dialog paradoxal şi pentru că el nu a debutat, după toate aparenţele, în urma întâlnirii fizice cu pictura maestrului, nu a fost provocat de atracţia subită faţă de materialitatea tuşelor sale, căci Simona Runcan l-a întâlnit rar şi în forme modeste pe Velázquez. La Madrid şi la Viena, în capitalele monarhilor habsburgi unde se păstrează aproape toate portretele *Infantelor* care au fascinat-o, nu a ajuns niciodată, iar la Luvru, muzeul pe care l-a vizitat deseori, nu există decât trei picturi ce pot fi legate de numele maestrului. Nici una dintre ele însă nu îi este atribuită cu certitudine şi, mai ales, nici una nu conţine obiectul interesului Simonei Runcan, crinolina disproporţionată. Paradoxal căci nu interoghează pictura cea mai complexă a artistului, cea mai frecvent supusă revizitărilor, cea care a fost numită „teologia picturii”[3], *Las Meninas*. Şi paradoxal poate şi pentru că dialogul debutează în anii de tinereţe ai artistei, ca şi cum căutările manierei personale nu se puteau produce decât în raport cu marea tradiţie a istoriei artei. Un alt artist care l-a chestionat sistematic pe Velázquez în secolul XX, Pablo Picasso, nu a ajuns la această confruntare decât în anii ’50, iar ea este calificată în mod recurent de către interpreţi drept o etapă ce marchează maturitatea sa artistică. Voi căuta în cele ce urmează să desluşesc aşadar care au fost mecanismele confruntării Simonei Runcan cu Velázquez, analizând efectele relaţiei mediate cu lucrările artistului spaniol şi interesul ei pentru diversele lor aspecte de ordin formal şi tematic.

Dacă în anii ’70 unicul contact cu opera lui Velázquez putea avea loc prin intermediul albumelor, în anii 2000 Simona Runcan lucra enorm cu reproduceri, fotocopiind imagini din albume şi reviste, modificând scara, extrăgând detalii, modificând uneori cromatica imaginii (fig. 34). O făcea în primul rând pentru a oferi materiale de lucru studenţilor, dar o făcea şi în cadrul propriului demers creativ, fascinată de posibilităţile tehnice de reproducere. Se păstrează zeci de fotocopii după portretele *Infantelor* lui Velázquez – reproduceri integrale sau selecţii de detalii, îndeosebi chipuri – care îi populau planşeta de lucru în anii în care lucra la expoziţia dedicată temei. Accesul mediat la Velázquez poate fi văzut şi altfel decât o limitare, actul reproducerii însuşi constituind, conştient sau nu, obiectul interesului artistei, căci reproducerea era definitorie pentru practica sa de gravor.

Cele mai timpurii mărturii ale interesului pentru Velázquez, desenele din 1972 şi 1973, oferă o primă confirmare a impactului reproducerilor ca instrument de mediere. Rochia Infantei din fig. 33, precum şi întregul fond al fig. 32, sunt vibrate de cerculeţe ce nu pot fi corelate cu motive reale de pe rochiile *Infantelor* lui Velázquez (în timp ce semnele diagonale de pe rochia din fig. 32 sunt un reflex direct al motivelor din *Portretul Infantei Margarita în rochie roz cu argintiu*, realizat pesemne în 1660). Ele pot fi probabil înţelese ca tematizări ale tuşelor vibrate ale lui Velázquez, pe care albumul Skira le punea în prim plan în mai multe reproduceri de detalii din costumele Infantelor. Iar artista nu poate să nu fi sesizat capacitatea reproducerilor, în special a reproducerilor de detalii, de a reduce tuşa păstoasă la o ţesătură de semne grafice lipsite de volum.

*Borrónes* şi *manchas* (termeni ce desemnau petele şi tuşele largi, vizibile) erau în Spania secolului al XVII-lea principalul criteriu de apreciere a picturii, şi în particular a picturii lui Velázquez. Ele atestau deopotrivă o îndemânare excepţională din partea pictorului şi un discernământ rafinat din partea *connoisseur*-ului care ştia să le preţuiască. Totodată, ele presupuneau un anumit tip de privire, de la distanţă, capabilă să recreeze unitatea formelor. Antonio Palomino, care publică în 1724 *Vieţile celor mai iluştri pictori şi sculptori spanioli*, explică acest fenomen descriind astfel un portret pictat de Velázquez:

> L-a pictat cu pensule groase şi peneluri cu coadă lungă, pe care le folosea uneori ca să aibă mai multă libertate şi îndrăzneală, aşa încât de aproape nu se înţelege, dar de departe e un miracol[4].

Fig. 34. colaj de imagini realizat prin reproducere şi modificare cromatică, c. 2003



Literatura artistică spaniolă nu îi era accesibilă Simonei Runcan la începutul anilor ’70, însă sublinieri ale artistei pe marginea textului din albumul Skira (ce nu pot fi însă datate şi pot aparţine şi perioadei târzii) confirmă interesul ei pentru aceste aspecte:

> ... dacă ne apropiem de tablou pentru a observa detaliile, totul vibrează, se estompează şi scânteiază în petele izolate ale fiecărei trăsături de penel. Pictorul [...] ţine cont de fuziunea tuşelor atunci când sunt văzute de la distanţă[5].

Acest tip de discurs propriu receptării lui Velázquez atât în epoca sa, cât şi în secolul XX, exacerbează dimensiunea reflexivă a picturii, care atestă conştiinţa necesităţii descifrării picturii drept „cod”[6]. În 2004, într-un interviu dat cu ocazia expoziţiei „Vizitându-l pe Velásquez”, Simona Runcan caracteriza astfel primele sale lucrări din seria *Infantelor*: „se referă la, aş putea spune, *hieroglifa Infantă*, semnul sau acea aglomerare de semne care populează hieroglifele”[7]. Fragmentul confirmă aşadar sugestia că interesul ei era suscitat în acei ani de calităţile suprafeţei picturii lui Velázquez, pe care alegea să le izoleze, sustrăgându-le din semantica tabloului şi răsturnând astfel principiul lor de „lectură” (un termen în acord cu cel de „hieroglifă”, de vreme ce hieroglifele au fost înţelese, încă din prima modernitate ca „scriere în/cu imagini”), afirmând că miracolul constă în semnul abstract, nu în recompunerea ansamblului.

Astfel, motivele decorative ale veşmintelor Infantelor sunt identificate şi cercetate pentru calităţile lor grafice: motivele triunghiulare de pe rochia Infantei Margarita din portretul din 1660, ce sugerează parcă nişte buzunare, – şi care populează arbitrar unele dintre desenele derivate din acest portret (fig. 35, cat. 60) – i-au atras probabil atenţia pentru asemănarea cu marcajele din ciclul *Semnale* (cat. 11-14). În desenul în pastel cat. 64, ele par mai înrudite cu indicatoarele rutiere de la începtul anilor ’70 decât cu motivele din care derivă. Permeabilitatea între diferitele serii de lucrări are loc şi în sens invers: „buzunăraşele” Infantelor apar într-unul dintre desenele cu *Jocuri chinezeşti* (fig. 36). Apropierea motivului poate fi văzută din perspectiva diversităţii de relaţii intertextuale identificate de Mihail Bahtin:

> Pentru locutor cuvântul [motivul] există sub trei aspecte: drept *cuvânt neutru* din limbă, care nu aparţine nimănui, drept *cuvânt al altcuiva* care aparţine celorlalţi şi în care răsună ecoul enunţurilor altora şi, în fine, drept cuvânt *al său*, căci în măsura în care am de-a face cu acest cuvânt într-o situaţie dată, cu o anumită intenţie discursivă, el este deja pătruns de exprimarea mea[8].

Situaţia neutră descrisă de Bahtin nu poate fi imaginată în cazul unui citat din Velázquez, în schimb stadiile doi şi trei surprind foarte bine gradele de angajare a Simonei Runcan faţă de motivul analizat, treptat infuzată de propria intenţie discursivă. Poate cel mai evocator exemplu este metamorfozarea – observată de Cristina Cojocaru – pliului de pe rochia Infantei Margarita (din portretul din 1660), prezent încă în desenele în pastel din 1978-1979 sub forma unei legături (cat. 61, 62), în cărarea din gravurile şi desenele cat. 106-110 – „Le sentier blanc [...] o mică cărăruie albă, subţire şi fină, care este cărarea fericirii dacă ştii să o observi, deşi este lângă tine”[9].

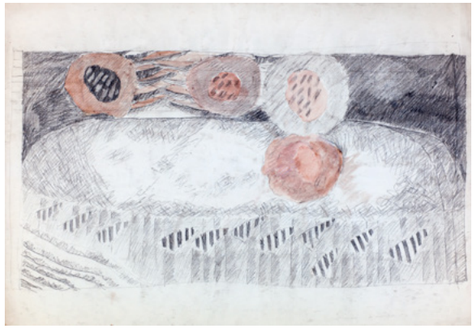


Fig. 35. desen în creion, pastel, acuarelă pe hârtie, 70 x 100 cm

Fig. 36. *Jocuri chinezeşti*, pastel pe hârtie, 70 x 100 cm

Izolarea motivului, desemantizarea lui în favoarea exacerbării calităţilor sale pictural-grafice erau probabil susţinute de filtrul receptării lui Velázquez. Citez un fragment marcat de artistă în textul lui Enrique Lafuente Ferrari din volumul Skira:

> ... o îndrăzneală în execuţie şi în detalii [...] am putea izola bucăţi de culoare atât de savuroase şi bucăţi de formă şi de tuşă atât de libere încât ar depăşi pictura cea mai inspirată a celui mai bun *tachist* abstract al zilelor noastre. Somptuozitatea rafinată a materiei, vibraţia nervoasă şi plină de viaţă, incomparabila lejeritate a tuşei [...] anunţă cele mai sigure descoperiri ale sensibilităţii moderne...[10].

Şi iată un pasaj din teza de doctorat a Simonei Runcan din 2004 care atestă absorbţia, cu o anumită precauţie faţă de anacronism, a acestei perspective asupra lui Velázquez, precum şi conştientizarea noţiunii de artă ca limbaj şi vigilenţa faţă de rolul de mediator al reproducerilor:

> Portretul Infantei Maria Teresa din 1653 devine, privit cu ochii modernităţii, o superbă pictură abstractă [cu zone] în care pictura se desfăşoară în toată suculenţa şi splendoarea ei absolut modernă. [...] atingerile pensulei pe pânză ţin mai degrabă de *tachismul* modern [dovedind] exactitatea observaţiilor criticului de artă german Justi: „Ar fi oare corect să spunem că în artă obiectul nu reprezintă nimic, limbajul este totul?". Anumite noţiuni, pe care astăzi, prin măriri fotografice, le descoperim în toată modernitatea lor, ne fac să putem spune că, probabil fără să o intenţioneze, pictorii au ilustrat *avant la lettre* teoria amestecului optic. Căci tuşele, aparent dezordonate, atingeri de pensulă, pete şi linii izolate ce ţin mai degrabă de eboşe şi care, privite de aproape, par ininteligibile, privite de la distanţa cuvenită şi necesară reconstituie iluzia vestmântului perfect în reprezentarea lui[11].

Sesizarea potenţialului grafic al semnelor picturale nu este însă suficientă pentru a justifica raportarea unei tinere graficiene la un pictor. Există o ambiţie a transgresării mediului grafic ale cărei motivaţii rămân de descifrat. Dovadă stă, poate, şi utilizarea unei hârtii texturate, cu un aspect ce sugerează ţesătura unei pânze, pentru fig. 32, dar mai ales sistematicele căutări tehnice în zona gravurii colorate. Gravura *Despre podoabe I*, prima ivită din dialogul cu maestrul spaniol, a fost imprimată în variante de culoare diferite (cat. 44-47), ce vor parcă să submineze ideea limitării cromatice tradiţionale a gravurii în raport cu pictura, precum şi premisa reproductibilităţii mecanice a gravurii. Fondul vibrat al exemplarului cat. 45, care nu este prezent la alte exemplare, atestă căutările tehnice direcţionate către posibilitatea de a echivala tuşa picturală vibrată şi relaţia între lumină şi textură în gravură.

Velázquez nu este însă doar un pictor, ci este un „mare pictor", un artist canonic. În interviul din 2004 Simona Runcan a invocat tema canonului, dar a evitat retoric să dea un răspuns întrebării pe care o ridică relaţionarea cu marii maeştri.

> Istoria noastră culturală a simţit nevoia să creeze o formulă specială pentru a circumscrie nişte opere ce nu vor înceta să uimească: Auriga din Delfi, cea care este numită Nefertiti, Efebul, Gioconda... Cum să descifrăm misterul acestor creaţii? Nu vom scăpa de atracţia lor chiar de le vom sfâşia cu pumnalul! În sfârşit, de ce dintre atâtea portrete făcute micilor prinţi şi prinţese de-a lungul vremii, *Infantele* lui Don Diego stârnesc atâta fascinaţie? Nu vom putea epuiza noi toate întrebările...[12].

În această privinţă, operele ei se vor dovedi mai explicite, privite din perspectiva lungii istorii a relaţiei artiştilor cu reperele canonice ale tradiţiei. Copie, replică, pastişă, citare, împrumut, reluare, parafrazare, aluzie sau apropriere sunt doar câţiva din termenii ce descriu tonalităţile şi variaţiile acestui raport, care nu este un fenomen uniform, cu scopuri identice. Nu îmi propun un istoric al acestei practici, dar voi încerca să pun în lumină particularităţile demersului Simonei Runcan, vizitând episoade acestei istorii, de la Velázquez la Picasso interogându-l pe Velázquez, la Simona Runcan împrumutând un procedeu al lui Ilya Kabakov.

Velázquez însuşi a trăit în interiorul unei culturi avide de cópii după opere celebre şi pentru care copierea nu constituia un act mecanic, ci unul de creaţie, iar conceptul de originalitate nu avea sens decât prin raportare la marea tradiţie picturală italiană a secolului anterior. Chiar operele sale au fost copiate, replicate de asistenţi, multe dintre portretele de *Infante* cunoscute astăzi nefiindu-i unanim atribuite. Totuşi, în ce îl priveşte, critica de secol XIX-XX a făcut din Velázquez un artist singular, cu un drum propriu şi voinţă independentă, a cărui artă este mai degrabă izolată de restul scenei artistice[13]. Mai recent însă, a fost recuperată tocmai importanţa acestei dimensiuni a dialogului cu mari pictori pentru opera sa – nu în termenii „influenţelor", ci în cei ai angajamentului critic care îl nutreşte. Svetlana Alpers a arătat cum înglobând în pictura sa *Torcătoarele* referinţe la opere celebre, Velázquez se autoconstruieşte ca producător de picturi destinate *connoisseur*-ilor care ar fi putut identifica şi aprecia citatele[14].

Există o distanţă considerabilă între citat şi copie, însă merită subliniat că practica intertextuală din arta secolului XX îşi are sorgintea într-o practică a copiei care în a doua jumătate a secolului al XIX-lea a ajuns să fie văzută ca „o mărturie a individualităţii şi chiar a originalităţii copistului". Raportul asumat cu tradiţia devine, din angajament sau înfruntare cu alteritatea, înfruntare cu sinele[15] (această convingere trebuie să o fi însoţit pe Simona Runcan toată viaţa, dacă ne gândim la insistenţa cu care, la maturitate, îi provoca pe studenţi să interacţioneze cu imagini din istoria artei). O asemenea înfruntare poate fi aşadar percepută ca un exerciţiu autoimpus de smerenie faţă de maestru – şi probabil că insistenţa chestionării *hieroglifei Infante* are şi dimensiunea aceasta („M-am hotărât să bat cu umilinţă la uşa lui Velásquez", spunea Simona Runcan) –, dar unul care vrea să depăşească condiţia „admiraţiei statice a idolului"[16].

În această depăşire a „obedienţei faţă de model, [faţă de] autoritatea formulei" sale, localizează Donald Kuspit creativitatea ce distinge „răspunsul modernizator la motiv" de aproprierea „pseudo-creativă". El invocă modelul creativ al asimilării – superior imitaţiei prin copiere – propus de Gombrich în analiza relaţiei artiştilor renascentişti cu Antichitatea[17]. Însă tocmai selecţia modelelor antice pe care le frecventează artiştii din Renaştere atrage atenţia asupra importanţei rezonanţei dintre agent şi modelul ales. David Summers a arătat că *Torso Belvedere*, una dintre cele mai fascinante sculpturi antice pentru artiştii din secolele XVI-XVII, a fost cvasi-ignorată timp de trei sferturi de veac de la descoperire pentru că nu corespundea viziunii despre Antichitate în căutarea căreia se angajaseră artiştii din secolul al XV-lea[18]. Receptivitatea unei epoci sau a unui artist faţă de arta trecutului trebuie analizată aşadar în contextul preocupărilor sale.

În cazul Simonei Runcan, „idolul" ales este cel care o împinge către o reflecţie asupra propriului demers artistic, un demers grafic, reproductiv, ce suscită pe de o parte o permanentă îndoială în faţa oscilaţiei semnului grafic între calitatea reflexiv-abstractă

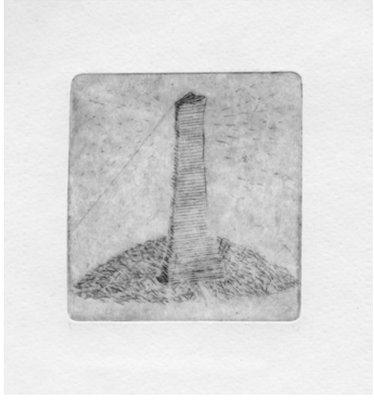


Fig. 37, 38. gravuri, c. 2004,
pointe sèche,
8 x 7.5 cm / 9.5 x 5.5 cm

şi funcţia semantică şi, pe de altă parte, o continuă chestionare a unicităţii demersului artistic, reflectată în tratamentul diferit al exemplarelor uneia şi aceleiaşi gravuri[19]. Pare că artista vrea, în gravură, precum şi în actul de a „pastişa", să studieze posibilitatea variaţiei în interiorul cadrului limitativ al unui medium circumscris la statutul de derivaţie secundă. Din acest punct de vedere, „pastişa" este un medium de lucru, pentru a relua formula utilizată de Rosalind Krauss în legătură cu derivaţiile din maeştri ale lui Picasso[20].

Interiorizarea citatului din Velázquez produce – fie că e vorba de motive grafice punctuale sau de raporturile de volume proprii portretelor *Infantelor* – o substituţie a interlocutorului cu sinele, discursul devenind, din intertextual, *intra-intertextual*. Termenul a fost introdus de Brian T. Fitch pentru a descrie relaţiile multiple între textele unuia şi aceluiaşi autor, mai degrabă decât cele cu textele altor autori[21]. Seria de 14 desene în pastel realizate în 1978-1979 (cat. 59-72), spre exemplu, are ca punct de referinţă atât *Infantele* lui Velázquez, cât şi propriile sale desene şi gravuri din anii anteriori. Mai departe, lucrările din ciclul *Legile echilibrului* nu pot fi puse în relaţie cu Velázquez fără invocarea fazei de tranziţie dinspre crinolina Infantei (cat. 81-84) către volume geometrice ce aparent au pierdut relaţia vizuală cu prototipul (cat. 103). Pentru a sublinia aceste configuraţii am ales să separăm lucrările ce ţin de aceste căutări în două secţiuni distincte în acest catalog, *Despre podoabe* şi *Legile echilibrului*.

Acestui tip de „digestie" a reperului luat ca model i se datorează şi metabolismul ciclic al creaţiei Simonei Runcan: serialismul şi variaţiile pe marginea unei configuraţii vizuale ca mod de creaţie. Este greu de spus fără o mărturie certă dacă seria *Convieţuiri silenţioase* s-a născut din fascinaţia pentru pictura lui Giorgio Morandi, însă în mod sigur a fost nutrită de întâlnirea cu acesta. Unele dintre obiectele lui Morandi au fost asemuite cu turnurile oraşelor medievale italiene, dar este greu de spus în ce măsură *Marele turn* şi picturile înrudite (cat. 211-219) sau gravurile cu acelaşi motiv realizate către sfârşitul vieţii (fig. 37, 38) îl invocă în mod explicit. La Morandi Simona Runcan regăsea limitarea autoimpusă a alegerii unor obiecte aparent anonime şi, ca şi Morandi, care depersonaliza obiectele cu care lucra, potenţându-le calităţile abstracte, ea îşi producea obiecte care îi permiteau explorarea relaţiilor dintre ele.

Dincolo de repetiţiile şi revizitările ce se află la originea serialităţii, se poate remarca că modelul economiei ciclice al reîntoarcerii, reutilizării, al re-pictării – chiar în sens literal – afectează şi obiectul revizitării: în 2003 sau cu puţin timp înainte, Simona Runcan s-a întors la o serie de lucrări din 1998-1999, din ciclul *Interioare*, repictându-le, uneori în mod radical (fig. 39, 40).

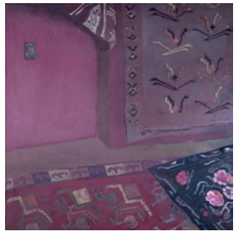


Fig. 39, 40. cat. 224 în 1999 şi după repictare

Vizitarea lui Velázquez se produce însă şi pe un alt palier decât cel formal. Obiectul prim al atracţiei Simonei Runcan pentru *Infante* este dimensiunea crinolinei rochiilor lor. Din punct de vedere vizual aceasta se traduce în analiza „legilor echilibrului". Ani mai târziu aceste reflecţii de tinereţe au revenit în teza sa de doctorat:

> [într-un portret] *soclul*, eşafodajul pe care este aşezat capul este alcătuit dintr-o *grămadă* de ţesături, savant sau mai puţin savant articulate şi colorate. Vestmântul, într-o compoziţie cu figuri umane, este producător în primul rând de volume. Arabescul şi modul lor de imbricare fac dinamica compoziţională nu numai prin conturul lor, dar şi prin mişcarea sau, dimpotrivă, statismul pe care le figurează[22].

Există însă şi o raţiune de ordin ideatic a acestei fascinaţii pentru crinolina Infantelor. În interviul din 2004, artista descria astfel „acea structură fabuloasă care este *camera vertugadinei*":

> Infantele locuiesc în diferite trepte de prizonierat: spaţiul celular al imenselor fuste, spaţiul imens dar restrictiv al palatelor, spaţiul constrângător al codului manierelor şi relaţiilor umane impuse şi controlate şi, mai ales, prizonieratul propriului cod genetic, afectat de pedeapsa regalităţii[23].



*Vertugadin*, termenul ce desemnează tipul conic de crinolină popular în Spania, derivă etimologic din spaniolul *verdugo* – nuia (materia din care erau făcute aceste structuri), dar care înseamnă şi călău, o stranie confirmare a descifrării pe care i-o dă Simona Runcan. Infantele portretizate de Velázquez poartă în fapt *guardainfante*, un tip de crinolină ce reprezintă o dezvoltare a *vertugadin*-ului. Interpretarea acestei structuri drept un instrument de oprimare, de constrângere şi care are, la limită, funcţia de a exercita un control asupra corpului feminin, a avut o largă răspândire. O incursiune în secolul al XVII-lea spaniol revelează, paradoxal, exact opusul: *guardainfante* a fost o modă promovată de femei, considerată scandaloasă, interzisă prin decret regal şi totuşi răspândită tocmai de membrele familiei regale; în aceste condiţii multe voci masculine o descriau drept un dispozitiv de control feminin asupra propriului corp şi o încercare de subminare a autorităţii masculine; mai mult, având conotaţii geopolitice importante (receptată fiind drept o modă franceză în Spania şi o modă spaniolă în tot restul Europei) era considerată un instrument prin care femeile puteau participa la viaţa publică[24].

Această răsturnare de semnificaţie a costumului purtat de subiectele portretelor lui Velázquez a marcat şi viziunea asupra demersului său pictural, descris drept un efort de depăşire a handicapului sau obstacolului pe care îl reprezintă obligaţia de a picta aceste veşminte „dezagreabile" şi „ciudate"[25]. Condiţia de pictor de curte a fost descrisă ca una de „prizonierat", pe care Velázquez ar fi depăşit-o cultivând plăcerea picturalităţii detaliului. Palomino a comparat atelierul maestrului lui Velázquez, Francisco Pacheco, cu „o colivie [*cárcel*] de aur a Artei"[26] şi nu de puţine ori metafora a fost utilizată pentru a caracteriza poziţia lui Velázquez la curte.

La Simona Runcan, motivul închisorii sau al cuştii, din metaforic, a devenit unul vizual, prezent în numeroase forme, în conjuncţie explicită cu crinolina Infantei (cat. 120) sau tematizat aparte (cat. 133, 134). În 2003 preocuparea pentru îngrădire ia o altă formă: capetele de Infante sunt înrămate în rame-cutie, fără *passe-partout*, lăsând impresia că sufocă micile chipuri (fig. 41, 42). Este doar unul dintre cadrele cărora trebuie să li se supună aceste fiinţe, ce poartă „prizonieratul [în] propriul cod genetic, afectat de pedeapsa regalităţii"[27].

Ideea de constrângere a libertăţii pare aşadar să fi fost subiectul care a interesat-o, mai degrabă decât individul supus ei. Acestei constrângeri i-a dat un sens social („codul manierelor şi relaţiilor umane impuse" – eticheta de curte care nu este altceva decât un alt tip de cadru) – în acord cu propriul zbucium interior de a găsi sensul şi justa

Fig. 41. *Infanta Margarita*, 2003, pastel, colaj pe hârtie, 21 x 20 cm

Fig. 42. *Dulcea Maria Tereza, Infantă*, 2003, creion, pastel, tempera pe hârtie, 24 x 29 cm

Fig. 43. *Infanta albastră*, 2003, creion, pastel, tempera pe hârtie, 26 x 37 cm

Fig. 44. *Mica infantă Margarita*, 2003, creion, pastel pe hârtie, 26 x 37 cm

calibrare a raporturilor sociale, zbucium pe care îl trădează reflecţiile din paginile de jurnal pe care le-a lăsat. Donald Kuspit, în fragmentul în care distingea între preluare pseudo-creativă şi apropriere creativă, remarca: „Cu cât este mai relevant psihologic modelul, cu atât devine mai proaspăt din punct de vedere estetic”[28].

Este posibil ca Simona Runcan să fi fost atrasă tocmai de anularea individualităţii din portretele lui Velázquez, un artist despre care s-a spus deopotrivă că este un fin psiholog sau că reprezintă chipuri-măşti impenetrabile. De altfel, în desenul cat. 33, chipul Infantei este estompat de un strat de pastel alb, ca o proclamare a dezinteresului pentru individualitatea din interiorul veşmântului. De aici încolo chipul va dispărea cu desăvârşire din *hieroglifa Infantă*. Şi nici în unicul ciclu în care protagonist este corpul uman, *Lazăr în aşteptare*, acesta nu este studiat în datele sale fizionomice particularizante, ci mai degrabă ca o mască a durerii.

Din acest punct de vedere, veşmântul ca instrument de oprimare ar putea părea doar un pretext. În realitate, el suscită o fascinaţie ce a constituit un *leitmotiv* al vieţii artistei, după cum a arătat Cristina Cojocaru în textul ei din acest catalog. M-aş opri însă asupra elementelor de parură, un capitol aparte al construcţiei persoanei prin costum. În desenele realizate în 2003 (fig. 41-44), atenţia artistei se mută dinspre costum spre chipul personajelor (unicul moment din carieră în care artista se interesează de chipul uman), fascinată de înscenarea chipului prin elemente decorative: cercei, perucă, fundiţe, pene. Există, fără doar şi poate, un interes de ordin formal pentru aceste elemente, atestat de un pasaj din teza de doctorat: „... elementele decorative – adaosuri cum ar fi panglicile, eşarfele, fundele, bumbii, [...] bijuteriile – toate aceste nimicuri erau folosite pentru a organiza, dinamiza, compune...”[29]. Dar există probabil şi o intuiţie a rolului structural al ornamentului[30], care introduce ordine în lume, instituind relaţii sociale; poziţia sa periferică în raport cu corpul (a se vedea, spre exemplu, pana din fig. 44) funcţionează ca o „inscripţie socială”, afirmând centralitatea socială a personajului[31]. Instituirea distanţei sociale prin costum şi parură (remarcată dintotdeauna la portretele lui Velázquez[32]) este una dintre strategiile prin care se proiectează autoritatea monarhului, prin care corpul său este prezentat ca simbolic, redus la principiile abstracte pe care le reprezintă şi scos din rândul oamenilor de rând[33].

M-am întrebat de ce Simona Runcan nu s-a apropiat niciodată de tabloul *Las Meninas*, cel care a fascinat atâţia artişti, între care poate cel mai asiduu interlocutor al său a fost Picasso. Să cred că agitaţia din interiorul-atelier al pictorului spaniol îi repugna, ei care nu permitea nimănui să îi calce pragul atelierului când lucra, ar fi poate prea facil. Cu atât mai mult persistă întrebarea, întrucât după 2000 mica serie de lucrări cu capete de infantă tematizează problema privirii – centrală în *Las Meninas*. Iată mărturia ei despre aceste lucrări: „caracteristic[a] pe care am vrut s-o semnalez a fost privirea rotitoare şi uimită asupra lumii, privirea pervers candidă a copiilor, privirea adevărului!”. Două dintre lucrările din această etapă (fig. 41, 45) au ochi decupaţi lipiţi pe suprafaţa desenului, respectiv picturii. Ochi ce prin materialitatea lor distinctă refuză şarada picturii – cea pusă în scenă iluzionist de *Las Meninas*. În pictura *Infanta Margarita în vizită la Ilya Kabakov* (fig. 45) ochii Infantei par multiplicaţi prin ataşarea pe suprafaţa picturii a unor decupaje de hârtie (din reviste cu reclame la produse de larg consum). Procedeul invocă deschis demersul lui Ilya Kabakov dintr-o serie de lucrări realizate în anii ’80, în care artistul fixează pe suprafaţa unor picturi în stil socialist-realist ambalaje de bomboane. Intenţia lui declarată este, pe de o parte, de a introduce explicit două temporalităţi în pictură, dialogând cu practica postmodernă a reluărilor şi, pe de altă parte, de a ironiza noţiunea sovietică de „cosmetizare”, de „mascare a realităţii”[34]. Aşa cum Kabakov invocă jucăuş un artist imaginar care ar fi pictat, abandonat şi reluat picturile pe care le expune, Simona Runcan îl invocă pe Kabakov ca *alter ego* dispus să demaşte falsitatea social impusă *Infantelor* sale.

În 2005 Simona Runcan intitula o instalaţie dedicată amintirii mamei sale *Umbrele ei mereu în sufletul meu*. Aş parafraza-o, spunând că umbrele *Infantelor* – căci oare nu *fantome* numea Ortega y Gasset personajele lui Velázquez?[35] – au fost mereu prin cotloanele atelierului său, stârnind-o la o permanentă „uimire” (termenul îi aparţine) în faţa faptului că – dacă îmi este permisă parafrazarea unei celebre replici a lui Cézanne – „vizitându-l pe Velásquez”, „de fiecare dată [pleacă] ştiind mai bine cine este”[36].

Fig. 45. *Infanta Margarita în vizită la Ilya Kabakov*, 2003, ulei pe pânză, 140 x 180 cm

**1.** Expoziția „Vizitându-l pe Velásquez”, organizată în 2004 la Galeria *Etaj 3/4*. În titlul expoziției numele maestrului spaniol a fost scris cu „s” și îl cităm ca atare atunci când menționăm expoziția, dar am optat în toate celelalte cazuri pentru ortografierea mai curentă cu „z”.
**2.** Enrique Lafuente Ferrari, *Vélasquez*, Éditions d’art Albert Skira, Geneva, 1960.
**3.** Cuvintele lui Luca Giordano sunt relatate de Antonio Palomino în *Viețile celor mai iluștri pictori și sculptori spanioli*, Ed. Meridiane, București, 1992, p. 212.
**4.** Antonio Palomino, *op. cit.*, p. 189. Am optat pentru traducerea literală „miracol” în loc de „minunăție” din ediția românească.
**5.** Enrique Lafuente Ferrari, *op. cit.*, p. 96.
**6.** Gridley McKim Smith, Greta Andersen Bergdoll, Richard Newman, „Borrónes and manchas”, în *Examining Velázquez*, Yale University Press, New Haven, 1988.
**7.** Simona Runcan, „M-am hotărât să bat cu umilință la ușa lui Velásquez”, interviu realizat de Marcela Gheorghiu, *Ziarul de duminică*, 12 martie 2004.
**8.** Mihail Bahtin (Mikhaïl Bakhtine), „Les genres du discours”, în *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984, p. 295.
**9.** Simona Runcan, fragment din corespondență, noiembrie 2004.
**10.** Enrique Lafuente Ferrari, *op. cit.*, p. 99.
**11.** Simona Runcan, *Moda vestimentară ca fenomen cultural. Corp și vestmânt. Semnificații estetice ale discursului vestimentar*, teză de doctorat, coordonator prof. dr. Gheorghe Achiței, Universitatea Națională de Arte din București, 2004, pp. 215-216.
**12.** Simona Runcan, „M-am hotărât...”.
**13.** Iată, spre exemplu, vocea lui Enrique Lafuente Ferrari: „Velázquez este un tânăr [...] care își urmează drumul și știe ce trebuie să facă [...] fără ezitări, fără *influențe*” (subl. mea). *Op. cit.*, p. 24.
**14.** Svetlana Alpers, *The Vexations of Art. Velázquez and Others*, Yale University Press, New Haven, London, 2005, pp. 194-195.
**15.** Roger Benjamin, „Recovering Authors: The Modern Copy, Copy Exhibitions and Matisse”, *Art History*, Vol. 12, No. 2, June 1989.
**16.** Simona Runcan, „M-am hotărât...”.
**17.** Donald Kuspit, „Some Thoughts About the Significance of Postmodern Appropriation Art”, în Richard Brilliant, Dale Kinney (eds.), *Reuse Value.* Spolia *and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Ashgate, Burlington, 2011, pp. 245-246; Ernst Gombrich, „Stilul all’antica: imitație și asimilare”, în *Normă și formă. Studii despre arta Renașterii*, Ed. Meridiane, București, 1981, pp. 238-249.
**18.** David Summers, „Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art”, *Art Bulletin*, Vol. 59, No. 3, Sept. 1977, pp. 336-337.
**19.** Cronicile daneze la expoziția ei de la Birkerød din 1978 remarcau această caracteristică a gravurilor sale: „Gravurile ei sunt imprimate într-un tiraj foarte mic, fiecare exemplar fiind lucrat ca și cum ar fi o operă de artă independentă”, iar variantele cromatice și de intensitate a numeroase gravuri o atestă (cronică nesemnată din ziarul *Folkebladet*, 11 octombrie 1978).
**20.** Rosalind E. Krauss, *The Picasso Papers*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, p. 108.
**21.** Brian T. Fitch, *The Narcissistic Text. A Reading of Camus’ Fiction*, University of Toronto Press, Toronto, 1982.
**22.** Simona Runcan, *Moda vestimentară...*, p. 206.
**23.** *Idem*, „M-am hotărât...”.
**24.** Amanda Wunder, „Women’s Fashions and Politics in Seventeenth-Century Spain: The Rise and Fall of the *Guardainfante*”, *Renaissance Quarterly*, Vol. 68, No. 1, Spring 2015.
**25.** Una dintre cele mai vechi apariții ale acestui *topos* cu o lungă istorie poate fi găsită în monografia lui Velázquez de A. de Beruete, Londra, 1906, pp. 103-106.
**26.** Antonio Palomino, *op. cit.*, p. 170.
**27.** Simona Runcan, *op. cit*.
**28.** Donald Kuspit, *op. cit.*, p. 246.
**29.** Simona Runcan, *Moda vestimentară...*, p. 213.
**30.** Bertrand Prévost, „Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure”, *Images Re-vues*, 10, 2012, p. 3.
**31.** Betrand Prévost (*op. cit.*, p. 8) recuperează o analiză a „ornamentului anular” a lui Gottfried Semper și discuția antropologilor despre parură, în particular cea a lui Marcel Mauss.
**32.** Vezi, de exemplu analiza recentă a lui Jodi Campbell, *Monarchy, Political Culture, and Drama in Seventeenth-Century Madrid, Theater of Negotiation*, Ashgate, Burlington, 2006, p. 71.
**33.** Mă refer aici la distincția dintre corpul simbolic și cel fizic al monarhului făcută de Ernst H. Kantorowicz, *Cele două corpuri ale regelui*, Ed. Polirom, Iași, 2014.
**34.** Ilya Kabakov în „Dialogue between Ilya Kabakov and Pavel Pepperstein”, http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/ilya_kabakov_holiday.htm, consultat la data de 4 martie 2016.
**35.** José Ortega y Gasset, „Velázquez”, în *Velázquez. Goya*, Ed. Meridiane, București, 1972, pp. 60, 66. Pe de altă parte, „fantomă” se imagina și Simona Runcan, bântuind prin atelierele colegilor săi, cărora le propusese să participe la expoziția din 2004 și ale căror opere le anticipa? (însemnări personale).
**36.** Fraza lui Cézanne, *Toutes les fois que je sors de chez Poussin, je sais mieux qui je suis*, se regăsește printre notițele artistei.



# Cronologie

## 1942

Simona Runcan s-a născut la 4 august la București. Tatăl, Veniamin Runcan, era medic, iar mama, Florica, fiica pictorului George Chirovici, studiase la Academia de Arte Frumoase.

## 1960

După absolvirea liceului „Sfântul Sava” (pe atunci „N. Bălcescu”) se înscrie la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, la secția de Pictură monumentală. Din anul III optează pentru secția de Grafică, clasa profesorului Eugen Popa. Lucrează sub îndrumarea profesorului gravor Simion Iuca.

## 1964

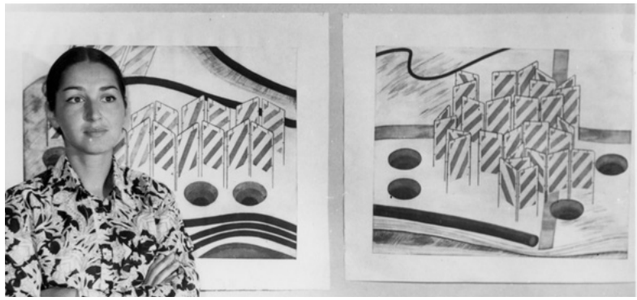
Începe colaborarea la secția de critică de artă a revistei *Contemporanul*, contribuind, până în 1968, cu scurte cronici și informații din viața culturală bucureșteană.

## 1966

Își alege ca temă pentru diploma de licență ilustrații la *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir. Gravurile din această serie sunt reproduse în 1973 în ediția publicată la Editura Minerva.

După absolvire este repartizată ca grafician la Editura pentru Literatură. Neavând condiții de lucru în editură, decide în 1967 să își dea demisia; continuă însă să colaboreze cu lumea editorială, realizând numeroase coperți de carte pentru Editura pentru Literatură Universală, pentru colecția „Biblioteca pentru toți” și ilustrații de cărți pentru copii publicate la Editura „Ion Creangă”.
În paralel, participă la saloanele naționale de gravură și expozițiile anuale de grafică.

Se căsătorește cu sculptorul George Apostu.



Haga, 1970

## 1967

Îl însoțește pe George Apostu în Franța, mai întâi la Paris, pentru expoziția acestuia de la Galeria *Raymonde Cazenave*, apoi la Grenoble, unde Apostu participă la un simpozion de sculptură.

## 1969

Participă pentru prima dată la o expoziție de artă românească de grup în străinătate, organizată succesiv la Praga și Budapesta.

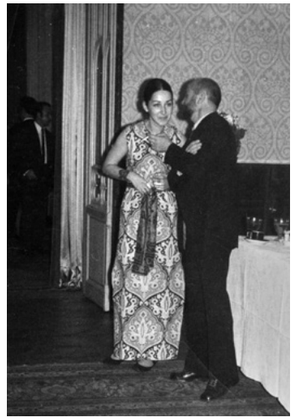
Îl însoțește pe George Apostu în Danemarca; vederea gărzilor regale de la Copenhaga devine punctul de plecare al gravurii *Soldățel de plumb* din același an, cu care debutează seria *Prezența obiectelor* (1969–1972).

## 1970

Devine membru al secției de grafică a Uniunii Artiștilor Plastici.
Expune, împreună cu Ion Bănulescu, Florin Ciubotaru, Ion Donca, Șerban Gabrea, Ethel Lucaci-Băiaș, Diet Sayler, în cadrul expoziției „7 gravori români”, la Galeria *Panorama Mesdag* din Haga. În anul următor participă la o expoziție de grup la Groninger Museum, Olanda.

## 1972

Expune, alături de Eva Suto și Nicolae Roșu, la Galeriile de artă *Apollo*, gravuri colorate în metal din seriile *Mici doamne după vechi maeștri* și *Prezența obiectelor*. Este o perioadă



Simona Runcan cu George Apostu, 1971

În grădina de sculpturi a lui George Apostu de la Băneasa, 1972-1973

de fervente experimentări în tehnicile gravurii în metal (aquatinta, vernis moale, pointe sèche şi mai ales gravură colorată).

## 1973

Primele lucrări din seria *Jocuri de copii* (1973–1978).

Cumpără casa din strada Frumoasă nr. 48, a cărei amenajare devine un proiect artistic; fraza lui Robert de Montesquiou, *un appartement est un état d'âme et la décoration devient un musée de l'âme...*, pe care o notează în caietele sale de însemnări, evocă cel mai bine relaţia artistei cu spaţiul pe care îl locuieşte. Aici îşi instalează şi atelierul şi achiziţionează în aceşti ani şi o presă de gravură. Locuirea şi lucrul sunt percepute ca indisociabile şi împletirea lor reprezintă un imperativ în viaţa Simonei Runcan.

Călătoreşte din nou cu George Apostu în Franţa. Cei doi se separă în acelaşi an şi divorţează doi ani mai târziu.

Începe să lucreze pentru Fondul Plastic piese textile (imprimeuri, cravate, rochii etc.). Aceasta va reprezenta principala sa sursă de venit în anii '70-'80.
În aceşti ani începe să petreacă verile la Vama Veche împreună cu cercul de artişti care i-au rămas prieteni toată viaţa: Silvia Radu, Vasile Gorduz, soţii Sultana şi Ovidiu Maitec. Va merge la Vama Veche până la începutul anilor '90. În anii '70-'80 merge în câteva rânduri şi în taberele de creaţie de la Tescani.

Creaţii vestimentare ale Simonei Runcan

## 1974

Obţine Premiul pentru tineret al Uniunii Artiştilor Plastici.

Cu gravura *Despre podoabe I* debutează preocuparea pentru tema *Infantelor* lui Velázquez.

Simona Runcan cu Sultana Maitec

## 1978

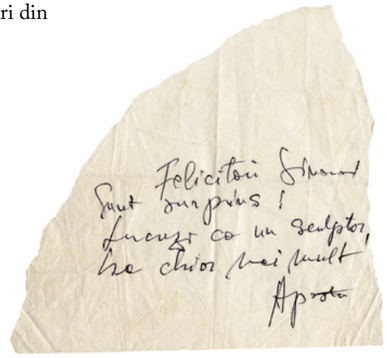
Deschide două expoziţii personale în Danemarca. La Galeria *Charlottenborg udstillingen* din Copenhaga expune gravuri din seriile *Mici doamne...* şi *Jocuri...* şi la Galeria *Crème fraîche* din Birkerød, desene şi gravuri.

## 1978 și 1979

Lucrările sale sunt selectate să participe la două ediţii succesive ale concursului internaţional de desene „Joan Miró" organizat de *Fundació Joan Miró* de la Barcelona.
În 1979, o selecţie de lucrări din concursul „Joan Miró" este expusă la Galeria *Orizont*.

## 1979

Are loc prima expoziţie personală din ţară, la Galeria *Simeza* din Bucureşti. Expune gravuri, desene şi instalaţii din seria *Legile echilibrului*, compoziţii ce vin în prelungirea temei *Despre podoabe*.




Bilet de la George Apostu cu ocazia expoziţiei de la Galeria *Simeza* din 1979

## 1980

Începe seria participărilor la bienale internaţionale de gravură (Cracovia şi Frederikstadt, 1980; Heidelberg şi Varna, 1981; Varna, 1985).
Participă la „Cvadrienala artelor decorative" cu un imprimeu manual pe lână cu o compoziţie din seria *Legile echilibrului*.

## 1981

Gravuri din seria *Legile echilibrului* sunt expuse la *Linkøping Galerie* din Linkøping, Suedia, alături de lucrări de Lucreţia Pacea şi Vasile Celmare.



## 1981-1983

La începutul anului 1981 se stabileşte în Franţa. Între 1982 şi 1983 este membru, ca pictor gravor, la Maison des Artistes, Paris. Expune la al XXXVI-lea Salon „Réalités Nouvelles" şi la „Salon de Mai", precum şi la alte expoziţii de grup din diferite galerii particulare. Lucrează, pentru a se întreţine, pentru diverse case de modă de la Paris, cum ar fi Jean-Claude De Luca şi biroul de stilism Eurostyle. Se întoarce în ţară în 1983.

## 1986

La Galeria *Simeza* se deschide expoziţia personală *Naturi moarte* (desene, guaşe), lucrate între septembrie 1983 şi octombrie 1986.
Primeşte Premiul pentru grafică al Uniunii Artiştilor Plastici.

## 1987

Începe să lucreze la seria *Lamenta*, perioadă de căutări care, prelungind investigaţiile asupra obiectelor textile prezente în *Naturile moarte* expuse în 1986 la *Simeza*, prefigurează contorsiunile corpului uman din seria *Lazărilor*. Din anul următor, debutează variaţiile în jurul obiectelor drapate, sub titlul *Convieţuiri silenţioase*, pictate în ulei.

În atelierul Silviei Radu

## 1990

Graţie experienţei în domeniul creaţiei vestimentare, este angajată la Academia de Arte din Bucureşti la secţia de Modă, unde va funcţiona ca lector universitar, până în 1993, şi apoi în calitate de conferenţiar universitar. Între 1996 şi 2007 a predat la secţia de Pedagogia artei. Deşi un drum târziu, cariera didactică s-a revelat a fi o vocaţie.

## 1993-2001

Lucrările din seriile *Lazăr în aşteptare* şi *Convieţuiri silenţioase* sunt expuse în expoziţii colective cu tema sacrului: „Nostalgii pentru Bucovina" (Timişoara, 1993); Festivalul *Filocalia* (Cluj, 1993); „Sacrul în artă" (Palatul Parlamentului, Sala *Brâncuşi*, Bucureşti, 1999); „Jertfă şi răscumpărare" (Galeriile *Alfa*, Bacău, 1999); „Imagine, tradiţie, actualitate" (Galeria *Cupola*, Iaşi, 2001).

## 1994

Expoziţia „Lazăr în aşteptare" (cuprinzând desene, pictură şi instalaţii) este organizată de Sorin Dumitrescu la Galeria *Catacomba* din spaţiul Muzeului Colecţiilor din Bucureşti.
O lucrare va figura şi în expoziţia colectivă „Icoană şi dolorism" de la Galeria *Catacomba* din 1996.
I se conferă Premiul pentru grafică al Uniunii Artiştilor Plastici.

## 1994-1995

Expune la Galeria *Etaj 3/4* (în cadrul „Salonului anual de pictură, sculptură şi grafică") şi la Galeria *Apollo* (la expoziţia „Diversitatea formei II") un ansamblu de 9 desene din seria *Lamenta*.

## 1998

Participă cu lucrări din seria *Lazăr în aşteptare* la expoziţia colectivă „Viziuni ale transcendenţei" organizată de Sorin Dumitrescu şi László Beke la Galeria *Mücsarnok* de la Budapesta.

Simona Runcan la înlăturarea statuii Ostaşului Sovietic, foto: Peter Jacobi

## 1999

Deschide la Galeria *Etaj 3/4 – Sala Rondă* expoziţia „Interior, Icoane, Înclinări" (uleiuri pe pânză realizate între 1998 şi 1999), organizată de Mihai Oroveanu şi Dan Hăulică. Continuă să se aplece asupra temei interioarelor şi în anii ce urmează expoziţiei.

La vernisajul expoziţiei de la Galeria *Etaj 3/4*, 1999

## 2003

La Galeriile de artă ale U.A.P. din Bistriţa are loc expoziţia personală „Interior, Icoane, Înclinări", curator Oliv Mircea.
Concomitent, expune în biserica evanghelică de la Herina lucrări din seria *Lazăr în aşteptare*.
Expoziţie personală la Muzeul de Artă din Cluj, curator Oliv Mircea.

## 2004

Organizează, la Galeria *Etaj 3/4*, expoziţia „Vizitându-l pe Velásquez”, care reuneşte lucrările a 31 de artişti români contemporani, realizate – sau în unele cazuri repropuse publicului – la invitaţia sa. Expoziţia este itinerată, într-o formă uşor extinsă şi purtând titlul „În oglinda Meninelor”, la *Galeria mare U.A.P.*, Muzeul Naţional de Artă din Cluj.

Îşi susţine la Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti teza de doctorat *Moda vestimentară ca fenomen cultural. Corp şi vestmânt. Semnificaţii estetice ale discursului vestimentar*, sub conducerea prof. dr. Gheorghe Achiţei.

## 2005

La expoziţia „Portretul, sine şi oglindire” organizată de Doina Mândru la Centrul Cultural Palatele Brâncoveneşti, Mogoşoaia, participă cu instalaţia *Umbrele ei mereu în sufletul meu* dedicată mamei sale.

În aceşti ani se întoarce la preocuparea pentru obiectele conice drapate din anii ’90 (ciclul *Convieţuiri silenţioase*), realizând o serie de picturi în ulei în tonalităţi de cenuşiu şi negru şi concepând obiecte şi instalaţii pentru o viitoare expoziţie, pe care nu a apucat să o ducă la împlinire.

## 2007

Simona Runcan se stinge din viaţă la 18 august.

## EXPOZIŢII PERSONALE

1972 Bucureşti, Galeriile de artă *Apollo*, împreună cu Eva Suto, Nicolae Roşu
1978 Copenhaga, Galeria *Charlottenborg udstillingen*
Birkerød, Danemarca, Galeria *Crème fraîche*
1979 Bucureşti, Galeria *Simeza*, expoziţia „Legile echilibrului”
1986 Bucureşti, Galeria *Simeza*, expoziţia „Naturi moarte”
1994 Bucureşti, Galeria *Catacomba*, expoziţia „Lazăr în aşteptare”
1999 Bucureşti, Oficiul Naţional pentru documentare şi expoziţii de artă, Galeria *Etaj 3/4 – Sala Rondă*, expoziţia „Interior, Icoane, Înclinări”
2003 Bistriţa, Galeriile de Artă ale U.A.P, expoziţia „Interior, Icoane, Înclinări”
Herina, Biserica Evanghelică, expoziţia „Lazăr în aşteptare”
Cluj, Muzeul Naţional de Artă, expoziţia „Interior, Icoane, Înclinări”

## EXPOZIŢII DE GRUP

1969 Praga şi Budapesta, expoziţie de artă românească
1970 Haga, Galeria *Panorama Mesdag*, expoziţia „7 gravori români” (Ion Bănulescu, Florin Ciubotaru, Ion Donca, Şerban Gabrea, Ethel Lucaci-Băiaş, Simona Runcan, Diet Sayler)
1971 Groningen, Olanda, Groninger Museum, expoziţie de grup
1972 Galaţi, Muzeul de Artă Contemporană, „Salonul de desen şi gravură”
Havana, Biella, Torino, expoziţie de artă românească itinerantă
1973 Bogota, Quito, Santiago de Chile, „Gravura românească contemporană”, expoziţie itinerantă
1974 Varşovia, *Casa artiştilor plastici*, expoziţia „Grafica românească contemporană”
1975 Oslo, expoziţia „Grafica românească”
Bucureşti, *Galeria Nouă*, expoziţia „Artiştii plastici şi anul internaţional al femeii”
1976 Bucureşti, Sala *Dalles*, „Expoziţia anuală de grafică”
Timişoara, filiala U.A.P., expoziţia de gravură „Atelier 35”
1977 Sofia, Düsseldorf, expoziţia „Arta românească contemporană”
Braşov, Galeriile *Victoria*, „Salonul de gravură”
Bucureşti, Muzeul de Artă al R.S.R., expoziţia „Balcanii, zonă a păcii”
Venezuela, Argentina, Peru, expoziţie itinerantă de artă românească
Manheim, expoziţie de artă românească
Suedia, Norvegia, Portugalia, „Gravura românească”, expoziţie itinerantă
1978 Barcelona, *Fundació Joan Miró*, Concursul de desene „Joan Miró” (ediţia a XVII-a)
Copenhaga, „Charlottenborg efterarsudstilling”
1979 Barcelona, *Fundació Joan Miró*, Concursul de desene „Joan Miró” (ediţia a XVIII-a)
Bucureşti, Galeria *Orizont*, Concursul internaţional de desene „Joan Miró”, selecţie din ediţia a XVIII-a
1980 Cracovia, „Bienala de gravură”
Tulcea, „Salonul de gravură”
Bucureşti, „Cvadrienala artelor decorative”
Frederikstad, Norvegia, „Bienala de gravură”
1981 Heidelberg, „A doua Bienală de gravură”
Varna, „Prima Bienală de gravură”
Linkøping, Suedia, Galeria *Stenhusgården*, împreună cu Lucreţia Pacea şi Vasile Celmare
Paris, *Institut de l’Audiovisuel*, expoziţia de grup „Créations ’81”
1982 Ferrara, expoziţie de grafică contemporană românească
Paris, „Al 36-lea Salon *Réalités Nouvelles*”
1983 Tulcea, „Salonul de gravură”
1985 Varna, „A treia Bienală de gravură”
Rostock, Berlin, Praga, Bratislava, expoziţie colectivă de gravură românească
Madrid, expoziţie colectivă de grafică românească
1988 Sofia, expoziţie de artă plastică românească
1993 Timişoara, expoziţia „Nostalgii pentru Bucovina”
1994 Bucureşti, Galeria *Etaj 3/4*, „Salonul anual de pictură, sculptură şi grafică”
1995 Bucureşti, Galeria *Apollo*, expoziţia „Diversitatea formei II”
Cluj, Festivalul *Filocalia*
1995 Bucureşti, „L’Art roumain – repères contemporains”
1996 Bucureşti, Galeria *Catacomba*: expoziţia „Icoană şi dolorism”
Budapesta, Galeria *Mücsarnok*, expoziţia „Viziuni ale transcendenţei”
1999 Bucureşti, Palatul Parlamentului, Sala *Brâncuşi*, expoziţia „Sacrul în artă”
Bacău, Galeriile *Alfa*, expoziţia „Jertfă şi răscumpărare”
2000 Seul, University Hall, Seoul National University, „Romanian Contemporary Prints”
Bucureşti, Galeria *Etaj 3/4*, expoziţia „Simion A. Iuca şi elevii săi”
2001 Iaşi, Galeria *Cupola*, expoziţia „Imagine, tradiţie şi actualitate”
Bucureşti, Muzeul Literaturii Române, expoziţia „Donaţii pentru Colecţia Regală” organizată de Fundaţia *Anastasia*
Bucureşti, Sala de expoziţie a Municipiului Bucureşti, „Salonul anual de artă”
2002 Bucureşti, Sala Dalles, „Salonul anual de artă”
Paris, Institutul Cultural Român, expoziţie de desene şi gravuri
2004 Bucureşti, Galeria *Etaj 3/4*, expoziţia „Vizitându-l pe Velásquez”
Cluj, *Galeria Mare U.A.P.*, Muzeul Naţional de Artă, expoziţia „În oglinda Meninelor”
Tulcea, Concursul naţional de acuarelă şi gravură „Constantin Găvenea”
2005 Mogoşoaia, Centrul Cultural Palatele Brâncoveneşti, „Portretul, sine şi oglindire”
Aarhus, *Galleri Studsgaden 22*; Copenhaga, Holul primăriei Frederiksberg; Aalborg, Galeria *Huset*; Malmö, Galeria *Nordenhake*, expoziţie itinerantă de grafică contemporană românească

## PREMII

1974 Premiul Uniunii Artiştilor Plastici pentru tineret
1986 Premiul Uniunii Artiştilor Plastici pentru grafică
1994 Premiul Uniunii Artiştilor Plastici pentru grafică

## LUCRĂRI ÎN COLECŢII PUBLICE

Achiziţii făcute de Ministerul Culturii din Saloane, expoziţii municipale, expoziţii de grup: gravuri, desene, panouri textile
Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Bucureşti
Muzeul de artă, Iaşi
Bibliothèque nationales, Paris, Franţa, Cabinetul de stampe şi fotografii
Ministerul Culturii din Bulgaria, „Fundaţia Jivkova”
Colecţia Regală de Artă Contemporană
Fundaţia *Anastasia*, Bucureşti

## LUCRĂRI ÎN COLECŢII PARTICULARE

din România, Danemarca, Suedia, Franţa, Anglia, SUA

# Fragmente critice

**Andrei Pleşu, catalogul expoziţiei „Legile echilibrului”, Galeria *Simeza*, 1979**

Simona Runcan declară că îşi percepe, adesea, lucrările, ca pe nişte peisaje. În cele mai multe dintre ele se distinge, într-adevăr, severitatea calmă a liniei orizontului. Primul gest al artistei echivalează, aşadar, cu o instalare în spaţiu, cu alegerea unui reper ferm. Al doilea gest însă dizolvă ordinea, prea stabilă, a acestui reper, acceptând precaritatea unei aventuri... E vorba de fapt, de aventura precarităţii însăşi. Fiecare imagine ne propune privirii parabola echilibrului incert, dacă nu chiar a echilibrului imposibil. Fiecare compoziţie e un bine-regizat contrapunct de rigoare aspră şi imponderabilă nuanţă, de legalitate şi aleatoriu. Întregul univers al Simonei Runcan poate fi discutat în termenii unei asemenea dialectici. Arta sa combină abil amintirea unei sensibilităţi de robustă primitivitate cu o hiper-civilizată distincţie a privirii. Primitivitatea la care ne referim e aceea a construcţiilor megalitice, pe care, uneori, grupajul de forme al cutărui desen le evocă. Orizontalele suprapuse fără pedanterie în jurul unei axe mai curând ezitante par fragmente de zidărie arhaică, urme de „opus incertum” integrabile arheologiei. Şi totuşi, nu de un megalitism brut e vorba în lucrările pe care le contemplăm; menhirele şi dolmenele Simonei Runcan ţin de lumea visului, mai mult decât de aceea a realului. Atmosfera în care ele respiră are rarefierea imaginarului. Ea rezultă dintr-un dozaj subtil al tehnicii grafice temeinic asimilate, din perfectul control pe care autoarea îl exercită asupra instrumentarului său.

**Liviu H. Oprescu, „Jurnalul galeriilor: Simeza”, *România literară*, anul XII, nr. 44, 1 noiembrie 1979**

... Plastic, această propunere de meditaţie pe tema nevoii de echilibru rezultă din confruntarea a două structuri: calmul suveran instaurat al orizontalei şi precaritatea verticalei care, prin orice abandonare – chiar infinitezimală – a axialităţii firului cu plumb, se şubrezeşte, periclitînd coerenţa structurii, născînd ireversibil năruirea. [...] Demonstraţia e făcută de Simona Runcan cu pictograme care, în sine, n-au importanţă pentru pledoarie. Desigur, ele pot conduce în zona recognoscibilului, dar aceasta nu determină o simplificare a accesului la un sens literar, ci la o dimensiune mai gravă, funciară: a *simbolicii*. Sînt de fapt forme geometrice elastice, cilindri lipsiţi de asprimea unghiurilor drepte, care „clădesc” ecuaţii instabile, confruntate perpetuu cu magnifica stabilitate a orizontului. E, parcă, ceva din puritatea unui poem extrem oriental care înfăţişînd un aspect proxim, banal, al lumii, îi dă prin meditaţie o forţă generalizatoare care implică filosofia. Punînd în operă asprimea cenzurată a unei inteligenţe vii, alungînd orice ton dulceag şi orice complezenţă, Simona Runcan refuză ostentaţia spectaculoasă pentru profunzimea şi nevoia funciară a comunicării unui sens...

**Mihai Drişcu, „Simona Runcan”, *Arta*, Nr. 1, 1984**

... Fotografii după „aranjamente” în natură, cu materia primă furnizată de aceasta, desene, gravuri în metal (aici ar interesa, măcar în treacăt, şi performanţa tehnică, unele fiind lungi de aproape doi metri), sau, mai recent, mini-instalaţii obiectuale, toate se înscriu în preocuparea [Simonei Runcan] de a cerceta, se înţelege din punct de vedere al expresivităţii plastice, „legile echilibrului”. [...] apare un minim rapel figurativ, şi acesta este, de obicei, la un fel de construcţii megalitice, dar, lucru ce se cere subliniat, epurate de aproape orice date concrete. Sînt suprapuneri, *stivuiri*, clădiri de elemente, unele de sugestie litică, dată mai curînd prin forme şi nicidecum prin calităţile tactile presupuse de „atenţia la real” [...] în fiecare desen sau gravură, detaşarea, separarea, *izolarea* unei legi a echilibrului [...] este obţinută cu o remarcabilă eficacitate, prin predilecta utilizare a „intuiţiei vidului”: cantitativ, albul hîrtiei *ocupă* (acesta este sensul exact) cu mult peste jumătate din compoziţie. [...] Cum bidimensionalitatea ideii grafice impunea o bună verificare spaţială, un model – desigur, nu în înţelesul curent, de exemplu edificator, propus pentru imitaţie, atît de străin de gîndirea autoarei, ci de *sistem explicativ* (aici autoexplicativ), Simona Runcan şi-a propus unele lucruri fictive, din categoria numită a *obiectelor tranziţionale*. [...] Simona Runcan introduce asamblaje cu „munte din fire” textile sau „dîmb de pulbere cu săculeţi bariolaţi, susţinuţi de tije de lemn” ca *forme condensate* ale planului (ale sinopsisului sau schemei) în echilibru instabil, ca indici ai unui spaţiu iluzoriu, de „tradus” ulterior la dimensiuni „reale” în cîmpul experienţei estetice.

**Mircea Deac, „Galeria Simeza: alfabetul grafic al Simonei Runcan”, *Informaţia Bucureştiului*, 19 noiembrie 1986**

... Este dificil să o integrăm pe Simona Runcan într-o disciplină artistică tradiţională. De altfel, ea însăşi ocoleşte să-şi intituleze lucrările şi expoziţia. Scări, trepte, voaluri transparente, linii, forme proiectate pe un fundal de posibil peisaj, sînt elemente ce atestă originalitatea şi capacitatea inventivă ale graficienei. Efectul plastic al imaginilor sale constă în integrarea unitară a motivelor grafice în compoziţie, în originalitatea în care rezolvă relaţia dintre desen şi culoare. Cu fiecare nouă expoziţie, artista experimentează un alfabet grafic propriu, ideografic, care multiplică semnele, obiectele, liniile, le schimbă poziţiile, dimensiunile şi situarea lor în organismul compoziţiei, ca la o partitură de orchestră, dar scăpînd unor determinări precise...

**François Pamfil, „Simona Runcan (Simeza)”, *Arta*, nr. 1, 1987**

... Simona Runcan se află într-un moment de fericită cumpănire între exerciţiul unui limbaj din ce în ce mai inconfundabil (prin asimilarea organică a unor modalităţi frecventate în gravura contemporană) şi elaborarea unui scenariu vizual în scenografia unui univers plastic progresiv diferenţiat şi complex. În „decorurile” concepute ca spaţii de evoluţie a unor mereu tridimensionale „semne” protagoniste se petrece acum spectacolul unei obiectualizări a acestora în sume de ritmuri adunate în construcţii plutitoare în atmosfere cordial-metafizice. Este o lume în care prin lipsa posibilităţii de raport pe scara dimensiunilor antropogene volumele sînt investite cu o ocultă monumentalitate care conferă planşelor realizate în formatele obişnuite ale genului un anume caracter de proiect arhitectural...

**Sorin Dumitrescu, „Efectul Lady Di” [1994], *Anticritice. Artiştii Catacombei*, Ed. Anastasia, 2002**

... actul ceremonial reprezintă o formă în sine, aproape autarhică, care ajunge adesea să-şi ignore complet realitatea care îi face obiectul. Există un singur procedeu – să-l numim *efectul Lady Di* – de a exorciza vidul ucigător al acestei forme: să ai vitejia de a o umple cu tine însuţi, de a o popula cu propria-ţi fiinţă. [...] Simona Runcan a simţit că oroarea faţă de moarte este, în realitate, oroarea faţă de protocolul funebru pus la cale de spaima şi provizoratul celor rămaşi în viaţă, de slugărnicia acestora faţă de aspectul aparent ineluctabil al morţii. Simona Runcan şi-a dat seama că ceea ce împiedică actualizarea posturii martirilor din '89, ceea ce le blochează învierea este tocmai stereotipul încremenit. [...] S-a hotărât deci, să-şi facă culcuş din fizionomia fiecărui martir. [...] Chipul artistei a înţepenit grafic în conturul fiecărui ins ucis, arvunindu-şi vizual (sau cel puţin plastic), de tot atâtea ori, propriul sfârşit. Această puzderie de autoportrete funebre, întinse pe uriaşe respete de tifon sunt menite să exorcizeze ceremonialul resemnării şi să instaureze *aşteptarea*. Probabil că uriaşele imagini sumbre ale crucilor de la Piaţa Universităţii reprezintă primele figuraţii ale teribilului martiriu din '89...

**Dan Hăulică, „Artistul şi societatea de consum”, interviu de Ruxandra Garofeanu, emisiune radiofonică, 12 august 1998**

... această ambianţă respiră vechime, respiră în acelaşi timp un fel de confort sufletesc care nu e făcut din comoditate, ci mai degrabă dintr-un acord secret cu lumea. Dincolo de aderenţe şi de proclamaţii ideologice care îi repugnă, Simona Runcan şi-a manifestat o opţiune care este profundă, aş spune aproape organică, la o durată care este ontogenetică, care se leagă de datele acestea ireductibile ale unei familii, ale unei formaţii, dar care este şi filogenetică pentru că e vorba de ansamblul artei noastre. [...] E o surpriză a angulaţiilor, e o surpriză deci a creării de spaţiu prin modularea internă în cuprinsul tabloului. Noutatea este totdeauna asimilată, lent trecută prin filtrele personalităţii; dar trecută şi prin filtrele unei anumite asceze şi eu aş vrea să insistăm o clipă asupra puterii pe care o pune în lumină la un artist această voinţă de asceză. O asceză a negrului în primul rând [...] Există o asumare gravă în acest adevăr al lucrurilor vechi în cazul Simonei Runcan: deci nu numai icoana ca un semnal, ca o indispensabilă referinţă la vechimea civilizaţiei, dar icoana în acelaşi timp ca o signaletică interioară a efortului, a unui paradoxal eroism care îşi face loc în această imensă discreţie.

**Dan Hăulică, interviu de Ruxandra Garofeanu, emisiunea *Contempart*, TVR 1, 21 aprilie 1999**

... E o artă care îşi refuză efectele de emfază, care practică o concentrare interioară, o artă aş îndrăzni să spun a tăcerii semnificative. [...] această putere expansivă a culorii exista la Simona Runcan şi cu atât mai mult, cu atât mai interesant, cu cât este vorba despre o cromatică stinsă, de armonii deseori stinse [...] sunt numai interioare în expoziţie – între ele numai două picturi au nişte străluminări ca un şuvoi albastru care dă spre o grădină, încolo este un spaţiu închis. Dar nu este o claustrare, senzaţia totală este senzaţia de *bien être*, a unei instalări fericite, tihnite în existenţă. [...] Icoana aceasta veghează ca o prezenţă în sensul că este o absenţă care are o densitate; nu e vorba de un abandon al fiinţei dincolo de Paradisul originar pentru că este o instalare fericită, tihnită; firida aceasta populată cu icoane este o tainică mulţumire, o armonie a omului cu această ambianţă care nu proclamă nicicum singurătatea. Este mai degrabă o absenţă voită a personajului, a figurii, tocmai pentru a culege urmele sale în tot ceea ce se vede în jur...

**Alexandra Titu, catalogul expoziţiei „Interior, Icoane, Înclinări”, Galeria *Etaj 3/4*, 1999**

... Un scaun, un obiect ce poartă amprenta trecerii prin spaţiu (prin timp) a persoanei aminteşte plinătatea evenimenţială a acestui spaţiu, devenit gol, într-un efort de identificare, de epurare, de la un prezent care, în minimalitatea sa temporală, devine punct de tangenţă, nu al duratei, ci al eternităţii. Absenţa umană, la a cărei – liniştit imperioasă – manifestare converg abrupta construcţie spaţială, cu minimala sa adâncime, etapă a resorbţiei în planul *raccourci* spaţial, şi angulozitatea dramatică (expresionistă) a construcţiei formale, se regăseşte potenţat, propusă paradigmatic, de absenţa scandaloasă dogmatic,

banală ca destin obiectual, a Chipului în icoană din care a rămas doar o ferecătură. În toposul tabloului icoana se afirmă ca un spaţiu în spaţiu. Un spaţiu privilegiat şi simbolic, spaţiul care dă cheia de lectură a dramei, ce încetează a se livra ca un epic al absenţei, definindu-se ca dat semnificativ pur. [...] Absenţa, pe care o pictează, cu mijloace sistematic epurate de orice retorism şi de orice declarativism dogmatic este o treaptă, situată în chiar plenitudinea afectivă a existenţei, a unei experienţe apofatice.

**Cornel Radu Constantinescu, „Unde mai bântuie trecutul”, *Adevărul*, 1 mai 1999**

... Cu o remarcabilă consecvenţă [Simona Runcan] îşi dezvăluie viziunea tematică: scoarţe şi chilimuri vechi, între care strălucesc, cu palori de argint, icoane la fel de vechi, dacă nu mai vechi. În ambianţa rarefiată, golită de prezenţe umane, a unui interior boieresc, căci există în acest habitat tăcut, unde până şi şoapta e indecentă, un parfum aristocratic. Compoziţia lucrărilor ţine de mentalul modernităţii însă, fiindcă spaţiul evocat e secţionat inconfortabil pentru naturala empatie a privitorului, coerenţa, logica unei suprafeţe sunt bruscate, reduse la detalii ritmate unghiular, ca mostre ale unui ansamblu. [...] Fără îndoială originală, această nouă expresie artistică a Simonei Runcan se încadrează unei tensiuni specifice a picturii actuale, ilustrabilă prin operele lui Horia Bernea, Ioana Bătrânu, Horia Paştina, Mihai Sârbulescu ş.a. [...] La Simona Runcan îndrăznesc să descopăr o nuanţă strict personală, un tainic mecanism intelectual ce o singularizează. Dincolo de evidenţa motivelor, nedeformate de retorica interpretărilor, există o temă secundă, urmărită, risc să afirm, metodic. Creatoarea pictează înainte de toate *vechimea*. Un fel de somptuoasă îmbătrânire şi oxidare a lumii, o indistincţie a istoriei, cuibărită în lucruri, care merită respectul nostru. Fără nostalgii sentimentale, duioase, care, fie şi cu bune intenţii, ne pot împinge spre tezism şi ideologie, Simona Runcan păstrează faţă de obiectele „adulaţiei” o superioară şi fină rezervă, o obiectivare ce-i trădează luciditatea, autocontrolul efuziunilor lirice. Elementele concrete ale imaginii pictate există şi co-există cu memoria lor. Ambivalenţa e indicibilă, sugerând o metafizică a absenţei în prezenţă...

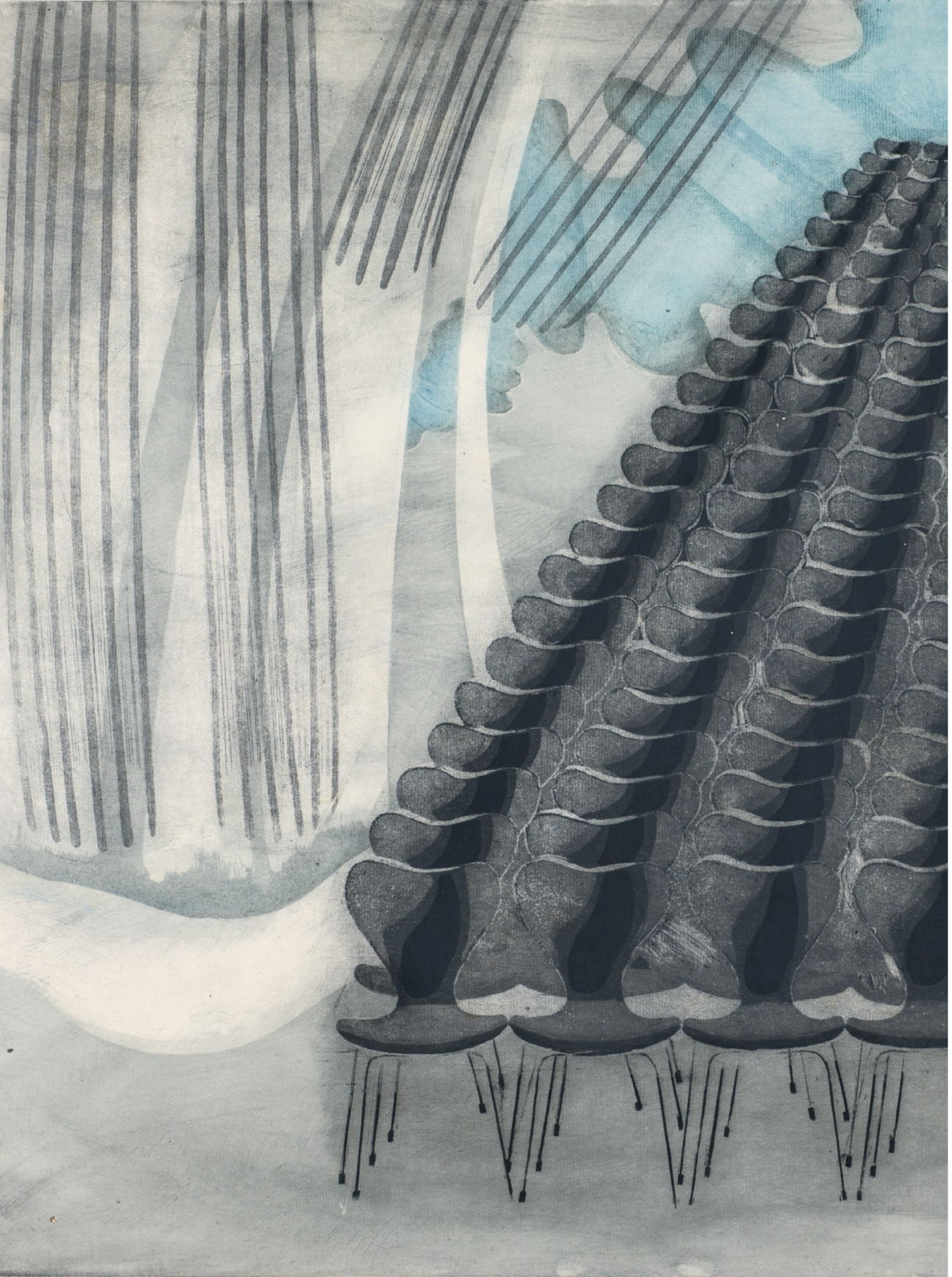
**Victoria Anghelescu, „Spaţiul ca matrice a divinităţii”, *Curentul*, 11 mai 1999**

... Ceea ce frapează în compoziţiile de mari dimensiuni este totala absenţă a omului. Spaţiul devine personaj al imaginii şi, fără excepţie, pare destinat să găzduiască icoana. [...] ceea ce rămâne din ea este „ferecătura” cu veche patină de argint. Lipsesc din aceste spaţii nu numai persoanele, dar şi sfinţii, sacralitatea, divinitatea – a căror căutare artista o declară şi care, de altfel, se simt în timpul contemplării picturilor – părând să se servească de cadrul formal pentru a marca întregul spaţiu cu prezenţa ei. Această generalizare a absenţei este, în fapt, sursa dramaticului din lucrările Simonei Runcan. O angoasantă nevoie de sacru – intuit, căutat, niciodată găsit cu certitudine. Căutarea divinităţii se transformă în pictura Simonei Runcan într-un discurs de substanţă filosofică pe marginea relaţiei om – Dumnezeu, într-o lume contemporană sfâşiată de binomul cercetare – revelaţie...



# CATALOG

Lucrările reproduse în catalog aparţin familiei artistei, dacă nu se specifică altfel.
Indicaţiile privitoare la gravuri indică dimensiunile plăcilor de gravură şi tehnicile indicate de artistă pe lucrări.



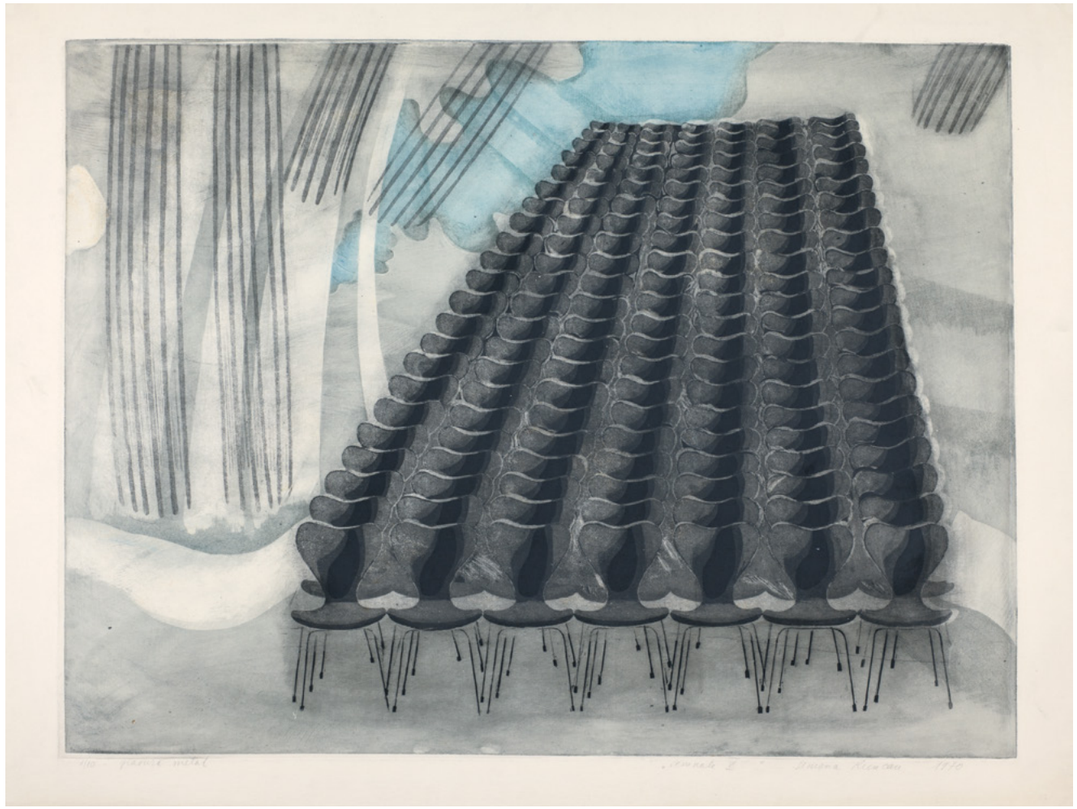
# PREZENȚA OBIECTELOR

**1969-1972**

pagina precedentă:
detaliu cat. 3

1. ***Contoare de parcaj***, 1969,
aquatinta, 32 x 49 cm

pagina alăturată:
2. ***Soldăţei de plumb***, 1969,
gravură metal, 41.5 x 57.5 cm



3. ***Semnale VI***, 1970,
gravură metal, 49 x 66 cm

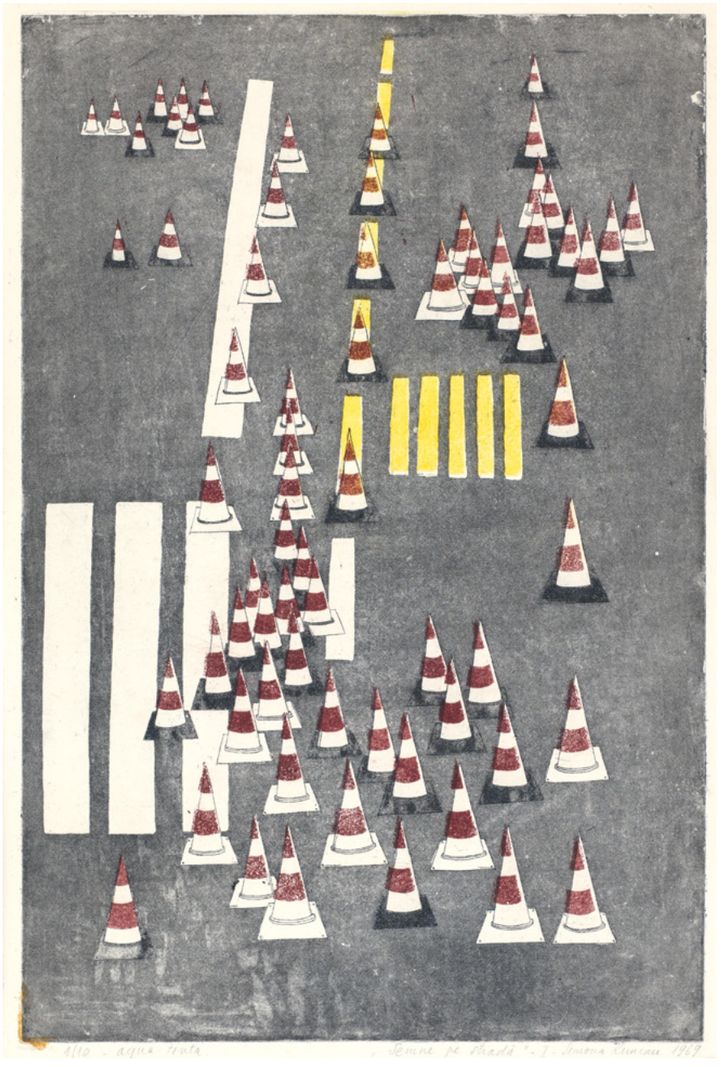
pagina alăturată:
4. ***Aceasta e direcţia vântului***,
1969, aquatinta, 33 x 50 cm

5. ***Semnale B***, 1970,
gravură metal, 38.5 x 53.5 cm

6. ***Semnale***, 1970,
gravură metal, 39 x 51.5 cm

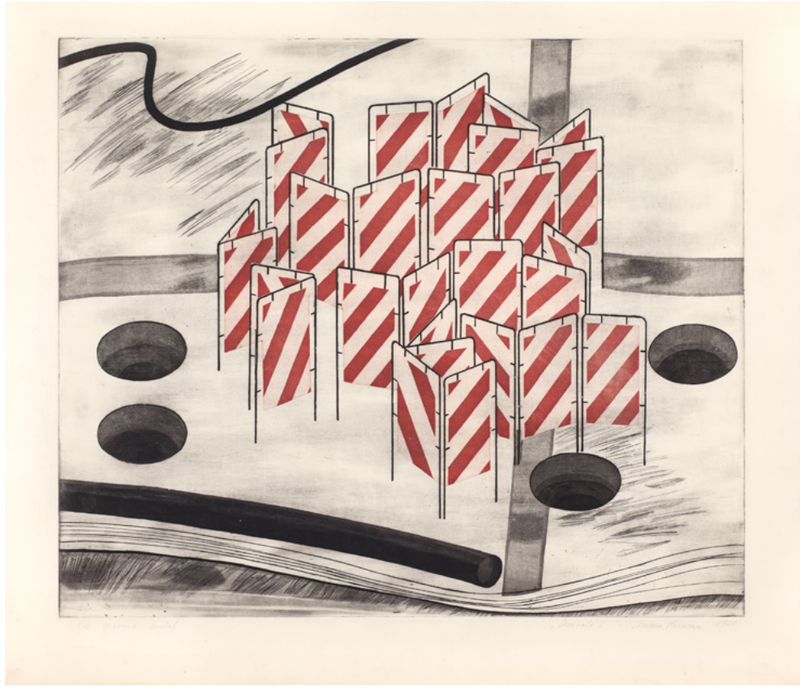
7. **[*Semnale*]**, nedatată,
gravură metal, 38 x 54.5 cm

8. ***Semnale C***, 1969,
gravură metal, 39 x 49.5 cm



10. *Semne pe stradă I*, 1969,
aquatinta, 50 x 33 cm

pagina alăturată:
9. *Semnale IX*, 1970,
aquatinta, 44 x 57 cm



13. ***Semnale I***, 1971,
gravură metal, 49.5 x 58.5 cm

14. ***Semnale IV***, 1970,
gravură metal, 49.5 x 63.5 cm

pagina alăturată:
11. ***Semnale XIV***, 1970,
gravură metal, 49.5 x 63.5 cm

12. ***Semnale [VII]***, 1971,
gravură metal, 49.5 x 63.5 cm

15-17. desene pregătitoare pentru gravura ***Chibriturile arse***, creion, creion colorat pe hârtie, 27.5 x 28 cm, 20 x 25.5 cm, 20 x 25.5 cm

pagina alăturată:
18. ***Chibriturile arse***, 1972, gravură metal, 50 x 64 cm

19. ***Semnale X***, 1971, gravură metal, 50 x 64.5 cm

22. ***Corturile învingătorilor***,
1972, gravură metal,
50 x 64.5 cm

pagina alăturată:
20, 21. ***Un vapor în iarbă***,
1972, aquatinta, două
variante, 56.5 x 63.5 cm

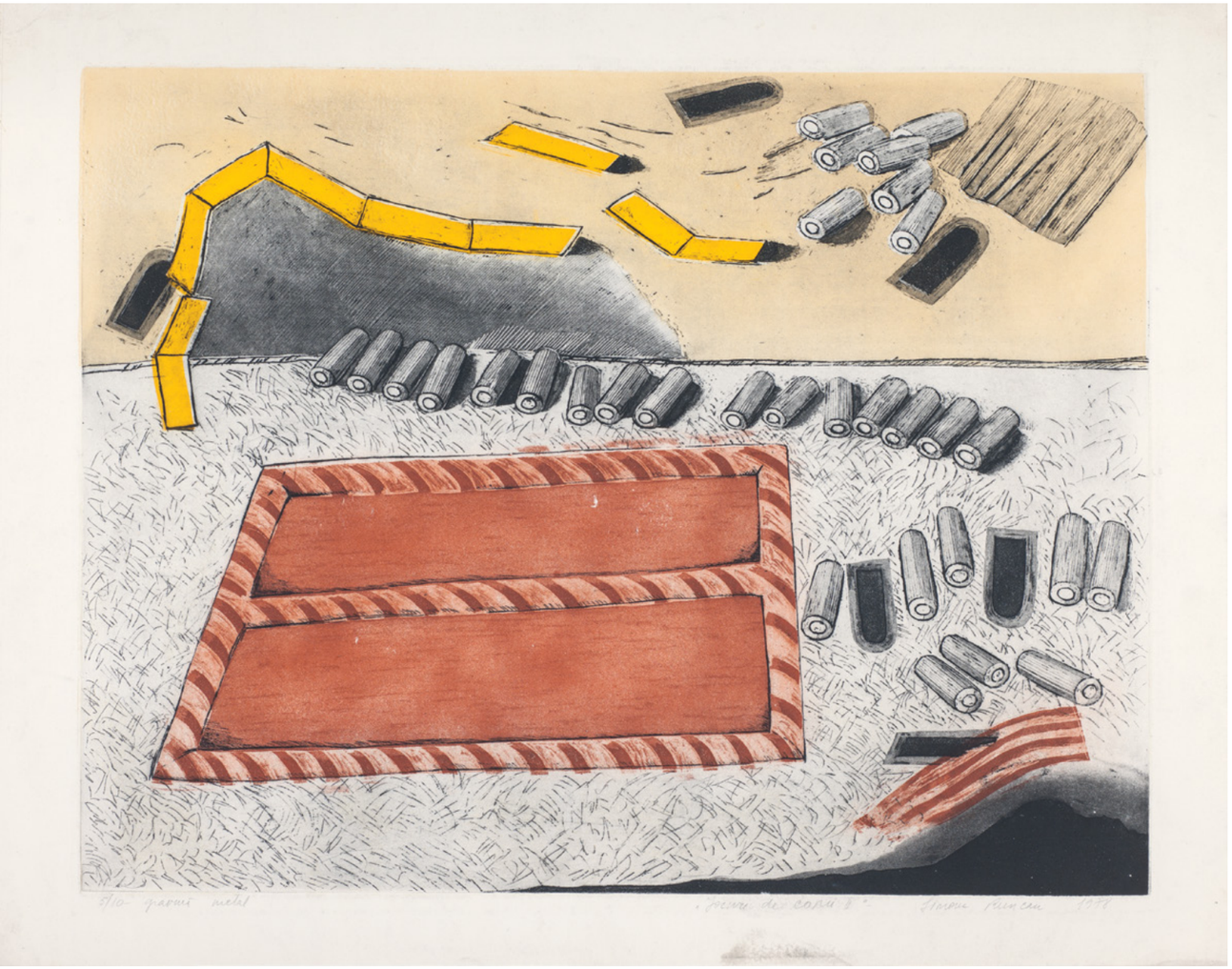
# JOCURI DE COPII

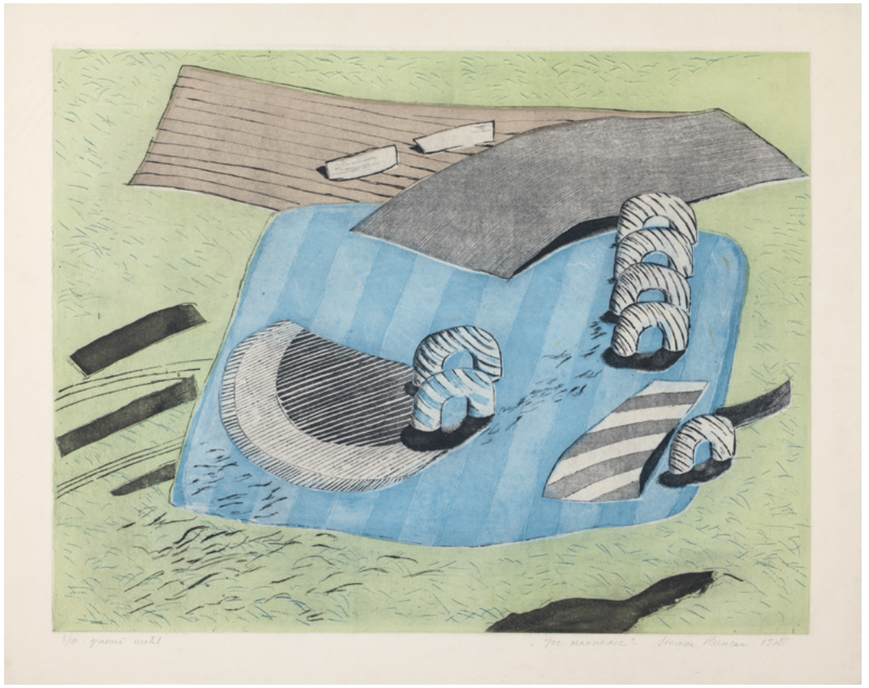
**1973-1978**

pagina precedentă:
detaliu cat. 25

23, 24. ***Jocul cu mosoarele I***, 1973, aquatinta, două variante, 49.5 x 64 cm

pagina alăturată:
25, 26. ***Joc pentru o zi la mare/ Joc pentru Marţi***, 1973, gravură metal, două variante, 50 x 69 cm





27. *Jocuri de copii II*, 1978, gravură metal, 50 x 64.5 cm

pagina alăturată:
28. *Joc marinăresc*, 1975, gravură metal, 49.5 x 64.5 cm

29. *Joc pentru 1 ianuarie*, 1973, aquatinta, 49 x 64.5 cm

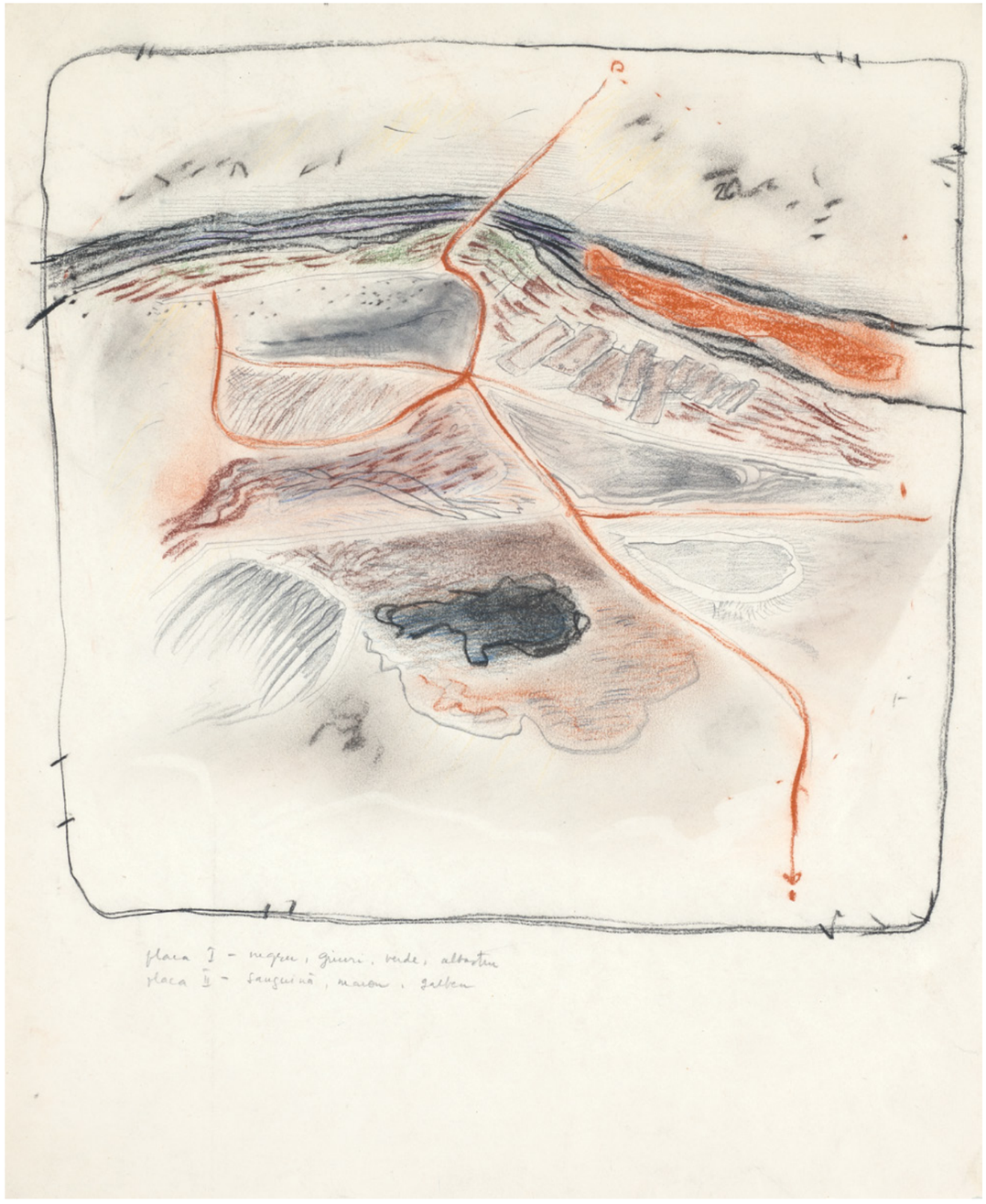
30. *Joc pentru o zi la malul mării*,
1978, gravură metal,
50 x 64.5 cm

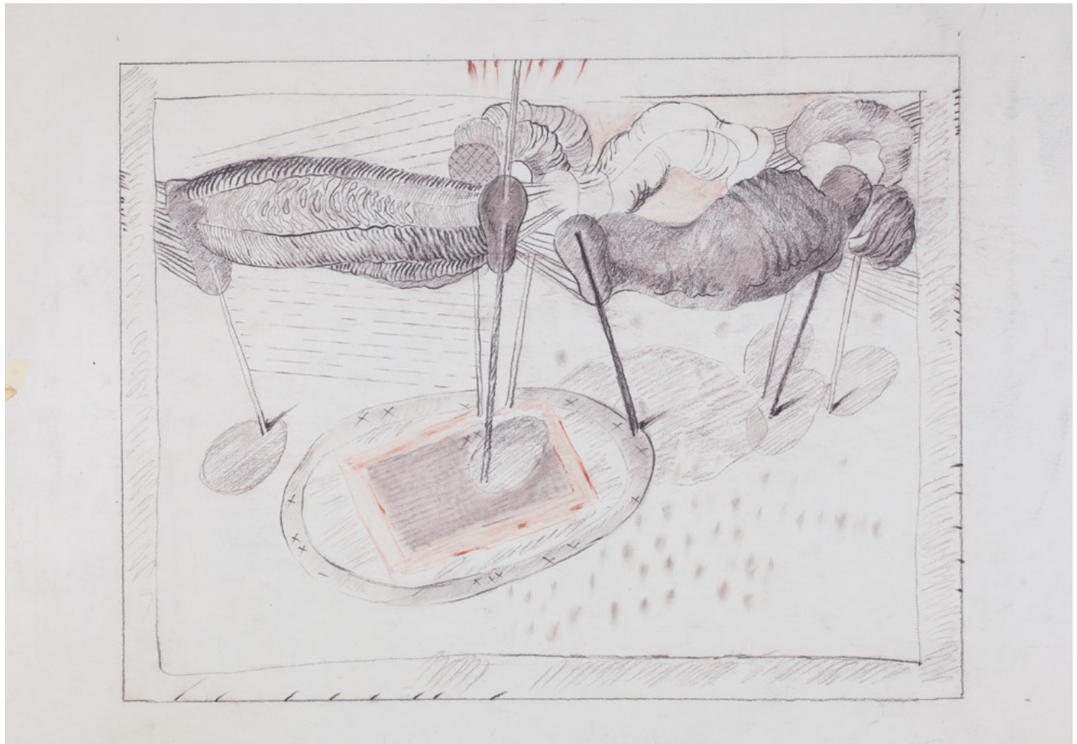
pagina alăturată:
31. ***Malul mării***, nedatată,
aquatinta, 30 x 34 cm

32. desen pregătitor pentru
gravura ***Malul mării***,
creion, acuarelă, pastel pe
hârtie, 35 x 39 cm

33. *Jocuri de copii VI*, nedatată, aquatinta, 34.5 x 39 cm

pagina alăturată:
34. ***Lacul albastru***, nedatată, aquatinta, 30.5 x 34.5 cm



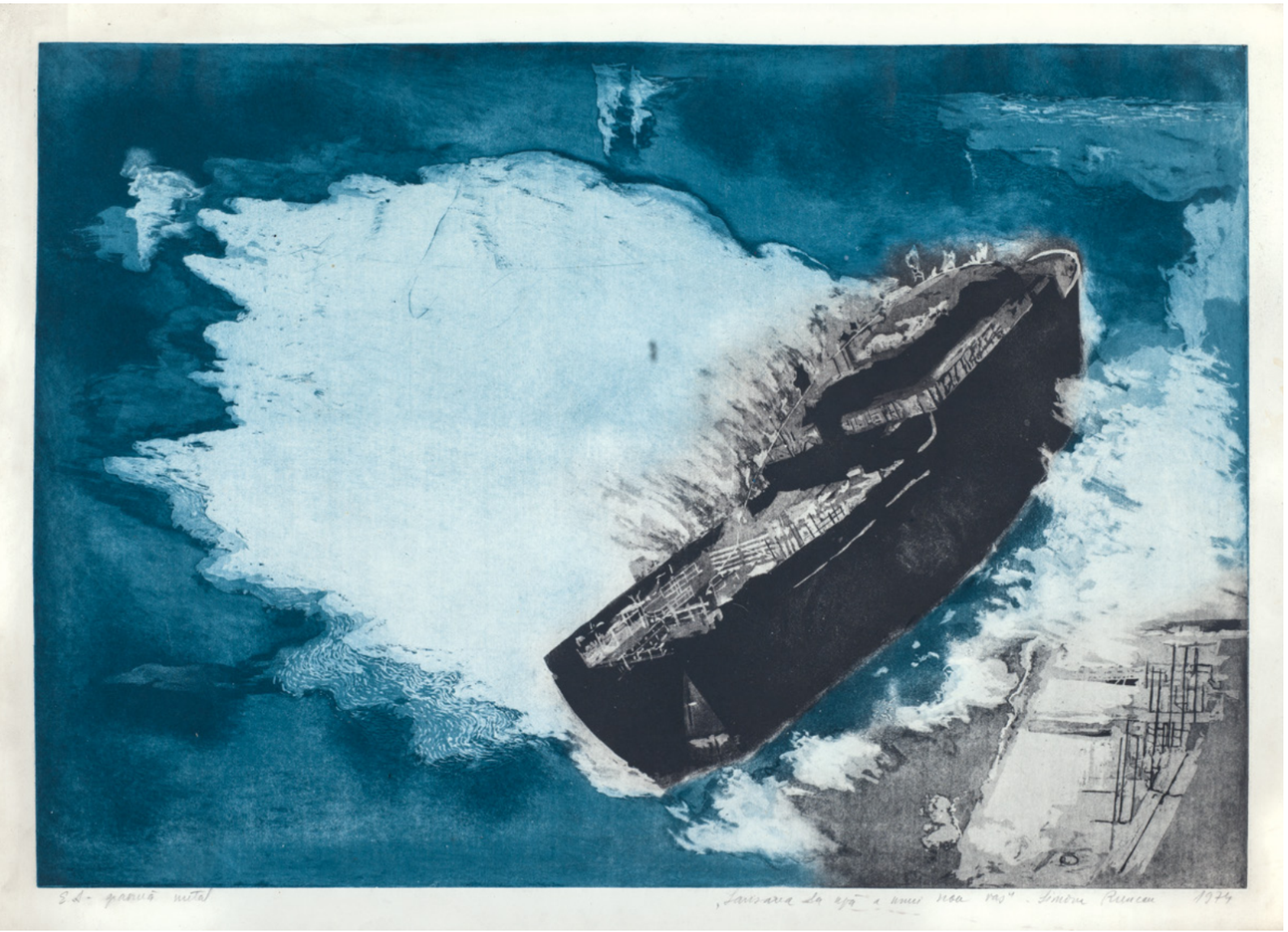
36. ***Jocuri chinezeşti***,
pastel pe hârtie, 65 x 92 cm

pagina alăturată:
35. desen pregătitor pentru o gravură din seria ***Jocuri de copii***, creion, pastel pe hârtie, 40 x 32.5 cm

# PEISAJE INDUSTRIAL-AGRICOLE*

1974-1979

* Denumirea acestui grupaj de lucrări,
ce nu constituie un ciclu în sine,
aparţine autoarelor catalogului.



pagina precedentă:
detaliu cat. 43

37. ***Lansarea la apă a unui nou vas***, 1974,
gravură metal, 57.5 x 82 cm

pagina alăturată:
38. ***Peisaj cu câmp de grâu şi helicopter***, 1976,
gravură metal, 68 x 69 cm

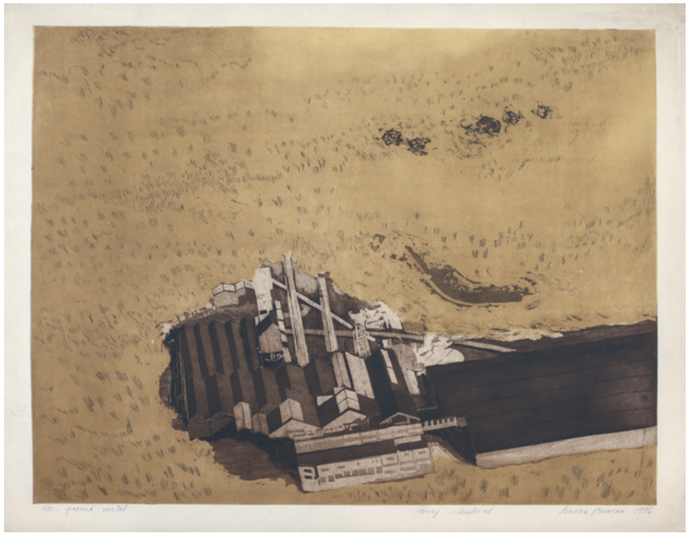
39. ***Seminţe***, 1977,
gravură metal, 64 x 86 cm

pagina alăturată:
40. ***Treieratul grâului***, 1979,
aquaforte, 82.5 x 62.5 cm

42. ***Peisaj industrial***, 1976,
gravură metal, 64.5 x 84.5 cm

43. ***În urma recoltei***, 1976,
gravură metal, 64.5 x 79 cm

pagina alăturată:
41. ***Peisaj cu avion şi stog de grâu***, 1976,
gravură metal, 68.5 x 69.5 cm



# DESPRE PODOABE

1972-1979

pagina precedentă:
detaliu cat. 45

44-47. *Despre podoabe I*, 1974,
gravură metal, patru variante,
49.5 x 64 cm

48. desen pregătitor pentru gravura ***Etajere***, creion, pastel pe hârtie, 24 x 17 cm

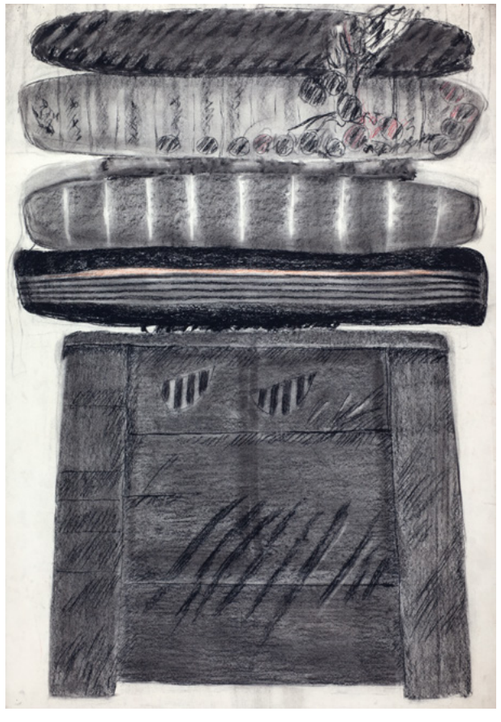
49. desen în creion, pastel pe hârtie, 35 x 24.5 cm

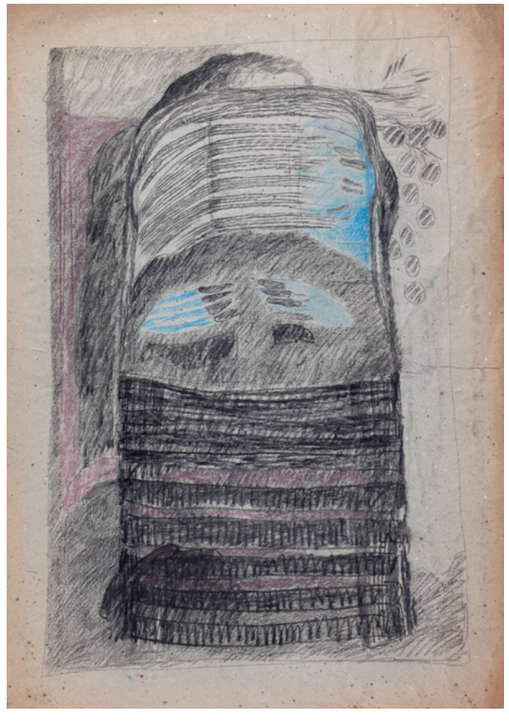
50, 51. desene în creion, pastel pe hârtie, 29.5 x 22 cm, 29.5 x 23 cm

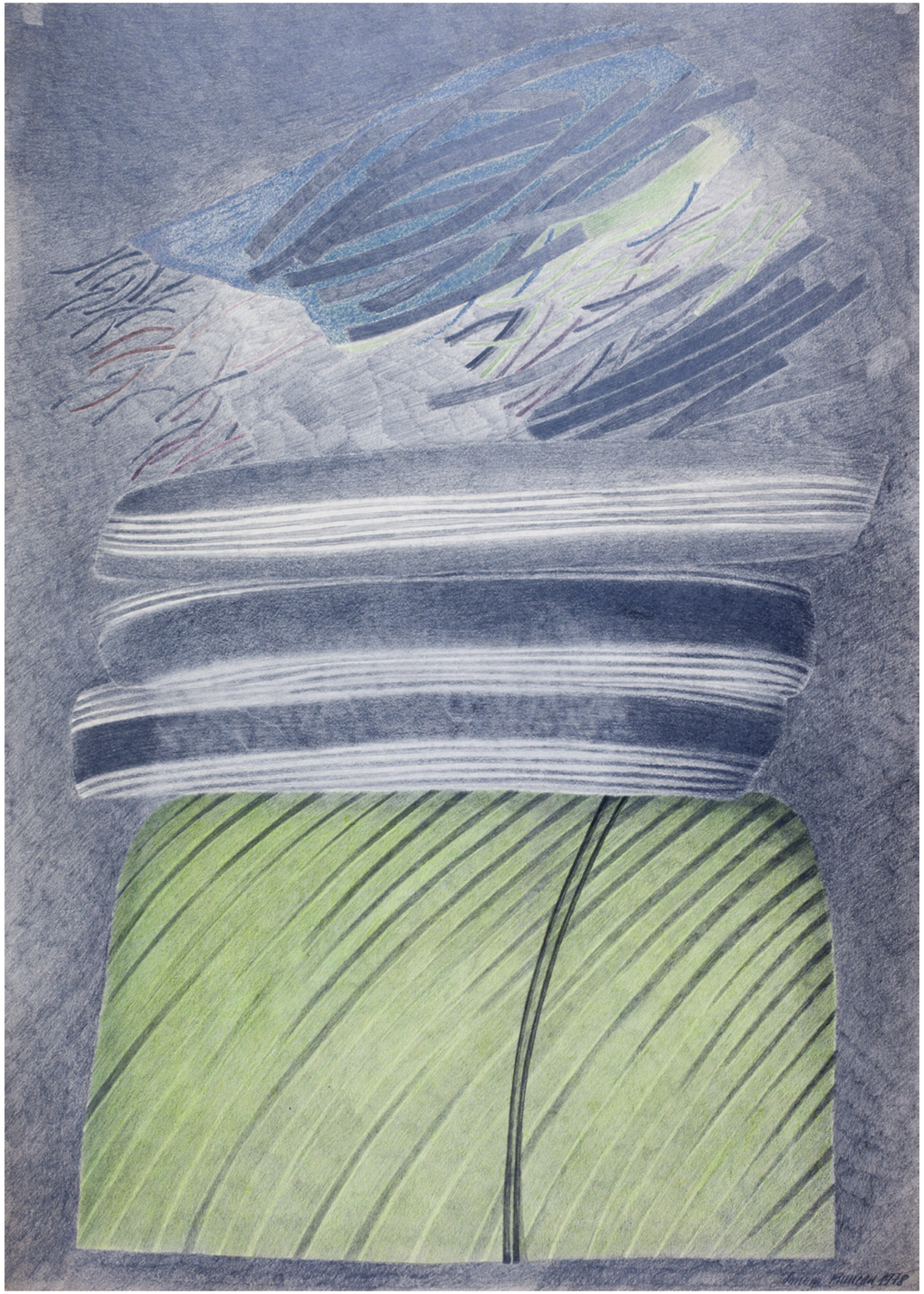
52, 54-58. șase studii în pastel pe hârtie, 100 x 70 cm fiecare

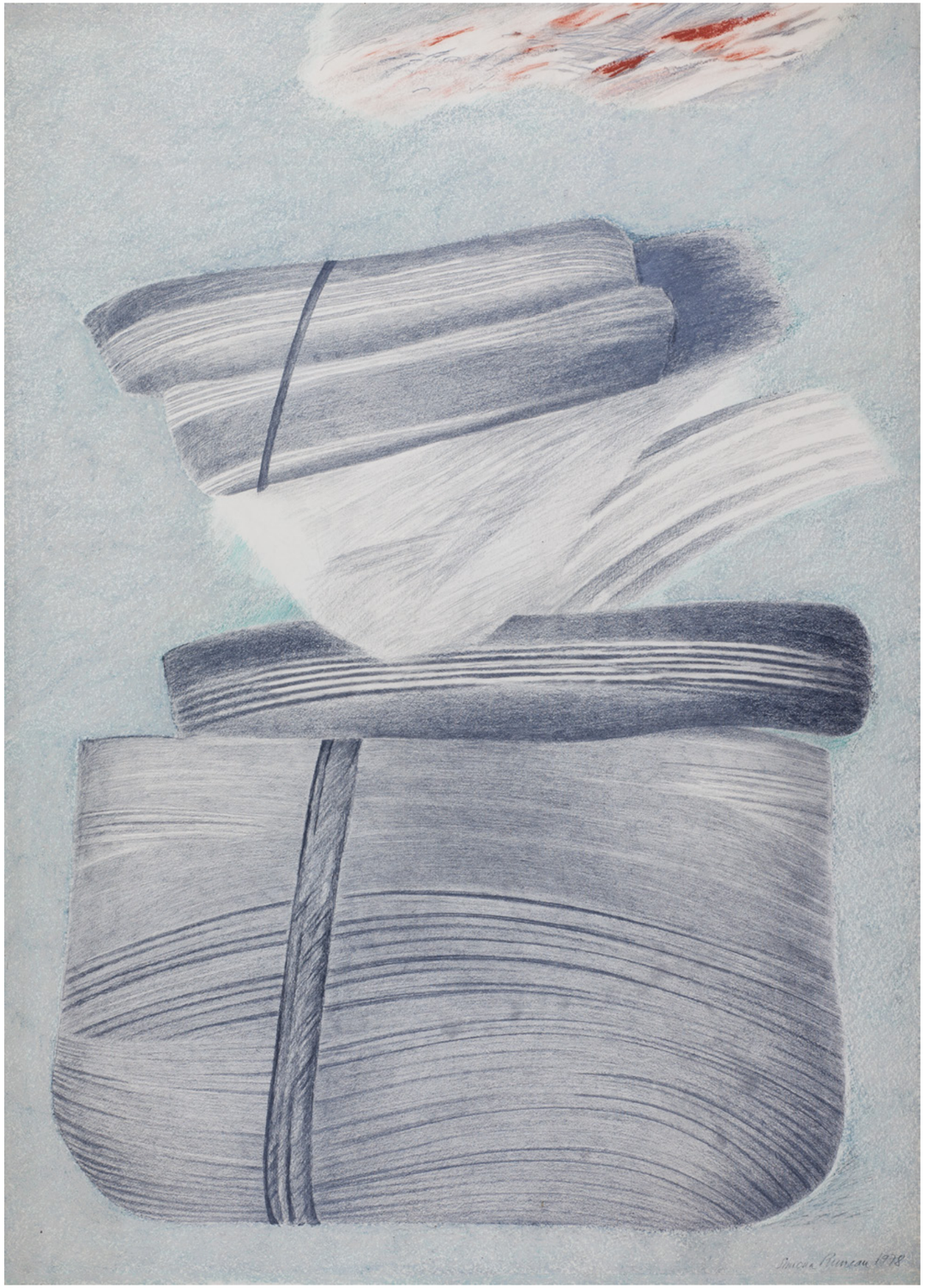
stânga jos:
53. desen în pastel pe hârtie, 92 x 65 cm

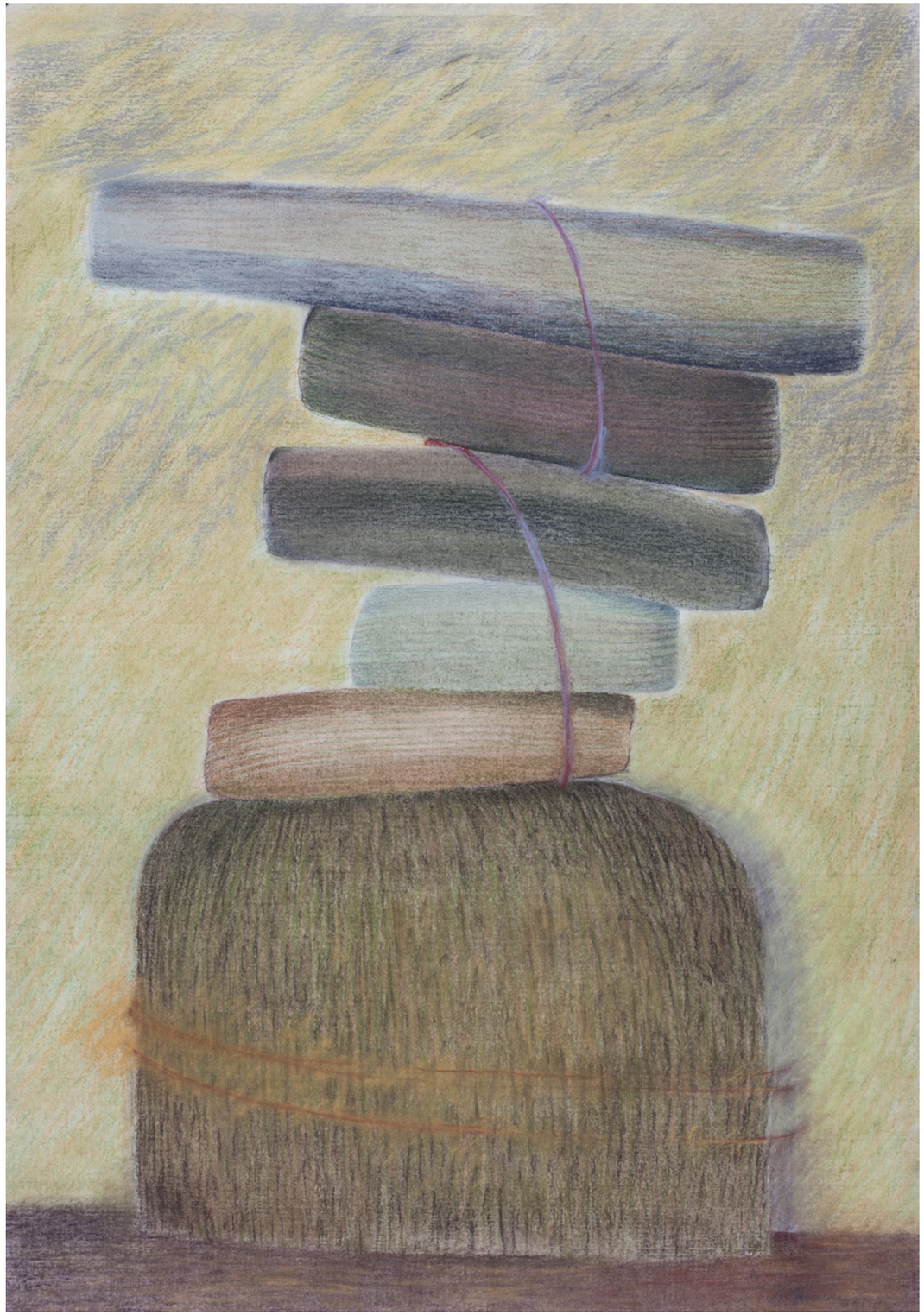
paginile următoare:
59-72. 14 desene în pastel pe hârtie, 1978-1979,
100 x 70 cm, 91 x 65 cm
91 x 65 cm, 91 x 65 cm
100 x 70 cm, 100 x 70 cm
100 x 70 cm, 100 x 70 cm
100 x 70 cm, 100 x 70 cm
100 x 70 cm, 100 x 70 cm
91 x 65 cm, 104 x 75 cm











73, 74. ***Portret cu rochie de lână / Diferite obiecte negre*** (pagina alăturată), 1975, gravură metal, două variante, 99 x 65 cm

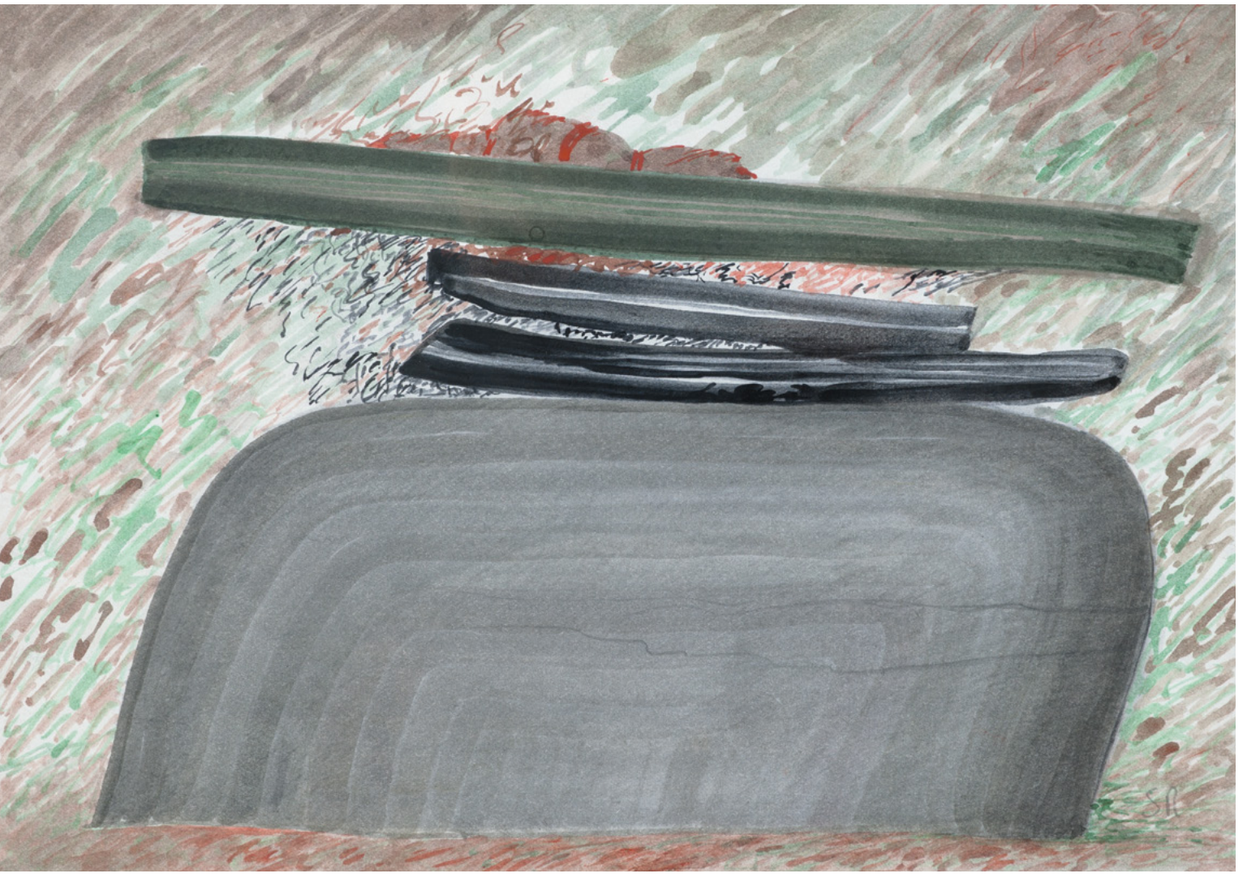
75. ***Despre podoabe II***, 1974, gravură metal, 50 x 64.5 cm

76. ***Etajere***, 1978,
gravură metal, 88 x 64.5 cm

77. ***Despre podoabe I***, 1978,
gravură metal, 88 x 64.5 cm

pagina alăturată: 78. ***Retragere***, 1978,
gravură metal, 98.5 x 64.5 cm

79. ***Triumful obiectelor***, 1978,
aquatinta, 88 x 64.5 cm



80. ***Infanta***, 1975, acuarelă, creion pe hârtie, 21 x 29.5 cm

pagina alăturată:
81. desen, 1979, creion, pastel pe hârtie, 28.5 x 19.5 cm

# LEGILE ECHILIBRULUI

1975-1981

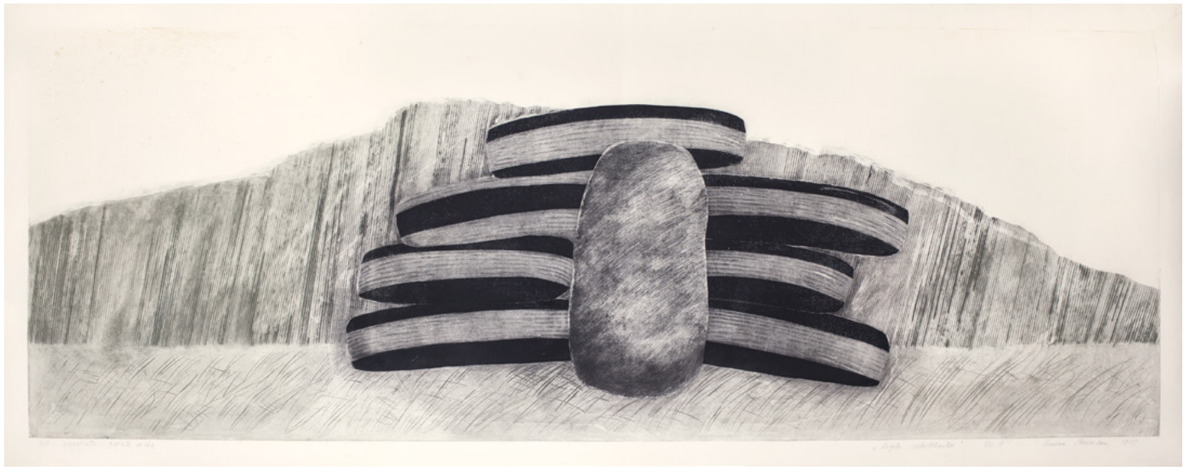
pagina precedentă:
***Gravura 3*** din seria ***Legile echilibrului***, 1979,
aquatinta imprimată pe
mătase, 18.5 x 22 cm

84. gravură, 1978,
aquatinta, 18 x 8.5 cm

pagina alăturată:
82, 83. desene în tuş pe
hârtie, 29.5 x 10.5 cm

85-87. gravuri, 1978-1979,
aquatinta, 20 x 17.5 cm

88-97. ***Legile echilibrului***,
zece gravuri, 1979,
aquatinta, 20 x 17.5 cm



*Legile echilibrului*

101. ***Gr. 5***, 1979, aquatinta, pointe sèche, 75 x 187 cm

pagina alăturată:
98. ***Gr. 1***, 1979, aquatinta, 75 x 187 cm

99. ***Gr. 2***, 1979, aquatinta, 75 x 187 cm

100. ***Gr. 4***, 1979, aquatinta, pointe sèche, 75 x 187 cm

pagina alăturată:
102. ***Legile echilibrului, Gr. 3***, 1979, aquatinta, 75 x 187 cm

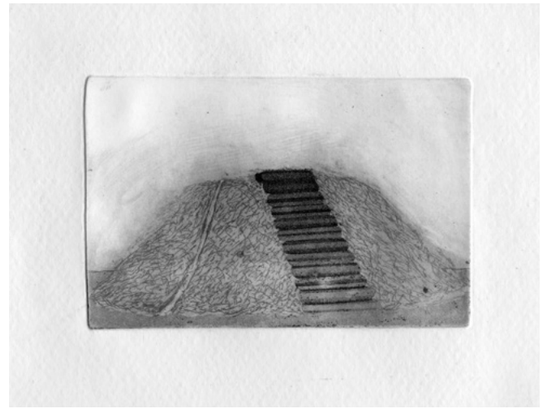
103. ***Legile echilibrului***, 1980, imprimeu manual pe lână, 140 x 183 cm

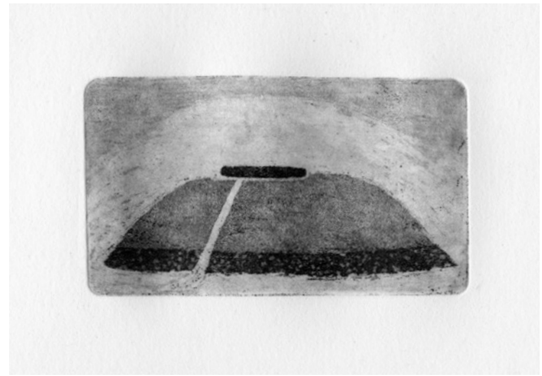
104. desen în creion, acuarelă, tempera, pastel pe hârtie, 48 x 62.5 cm

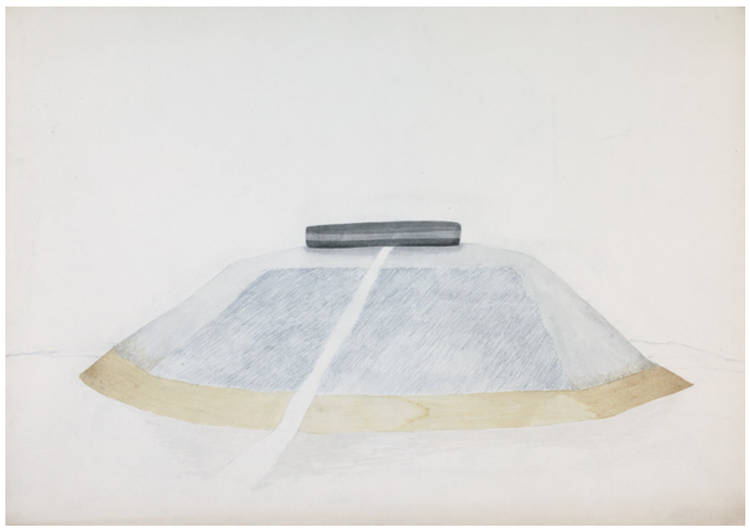
105. desen în creion, acuarelă, pastel pe hârtie, 1979, 48 x 63.5 cm

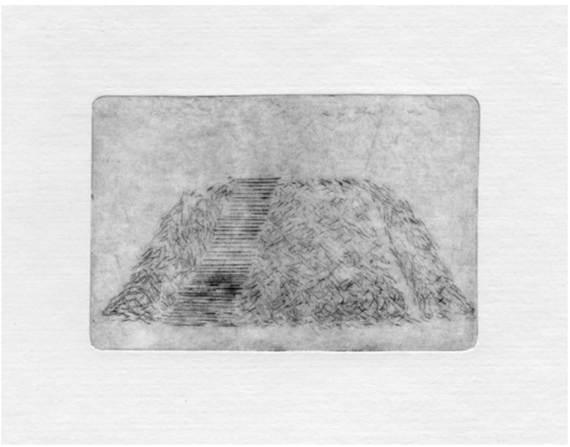
*… gravurica [...] "Cărarea albă", un muntişor cu trepte de greutăţi ale vieţii pe care le avem fiecare dintre noi de urcat. Pe lângă noi este totdeauna o cărăruie albă a fericirii sau mulţumirii, totul e să o descoperim, să nu trecem pe lângă ea! Asta e povestea gravuricii pe care eu o iubesc mult!*

septembrie 2004









108. ***Cărarea albă***, c. 1980, aquaforte, 6.5 x 10 cm

109. gravură, c. 1980, aquaforte, 5 x 8.5 cm

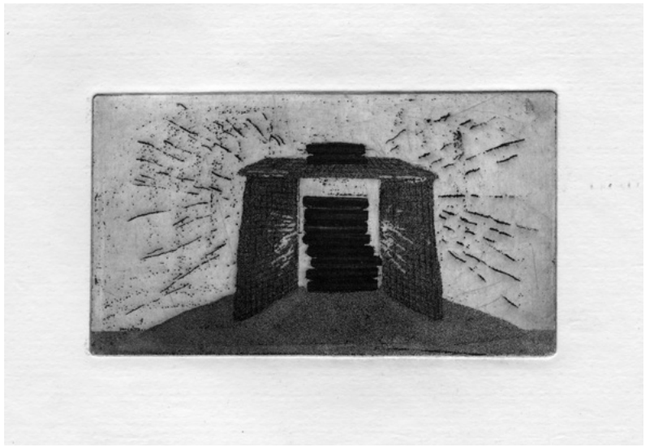
110. gravură, c. 2004, pointe sèche, 6.5 x 10 cm

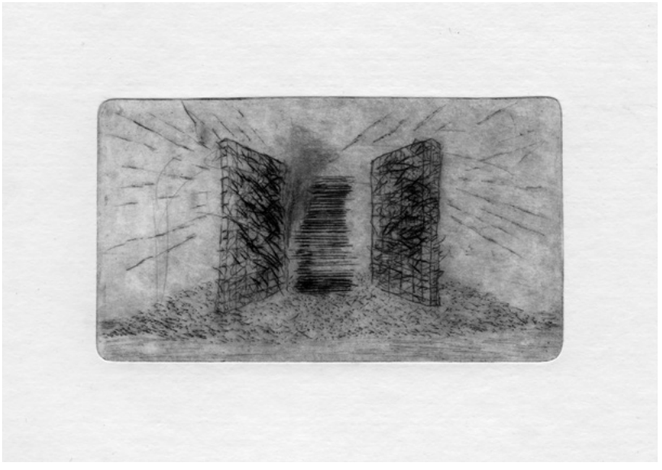
pagina alăturată:
106. ***Legile echilibrului, Gr. 6***, 1981, gravură metal, 75 x 187 cm

107. desen în creion, acuarelă pe hârtie, 46 x 65 cm

*... Îți trimit și ție o altă lucrărică – dacă ajunge – se cheamă "Marele altar" – după cum vezi în fața noastră se află o stivă de opreliști, greutăți, trepte de suit. Dar [...] în spatele lor, este totdeauna lumina care iradiază, trebuie să credem negreșit în ea, ea ESTE și nu trebuie să o lăsăm fără să o vedem.*

noiembrie 2004





113. ***Marele altar***, c. 1980,
aquaforte, 6 x 10.5 cm

114. [***Altar***], c. 2004,
pointe sèche, 6.5 x 11 cm

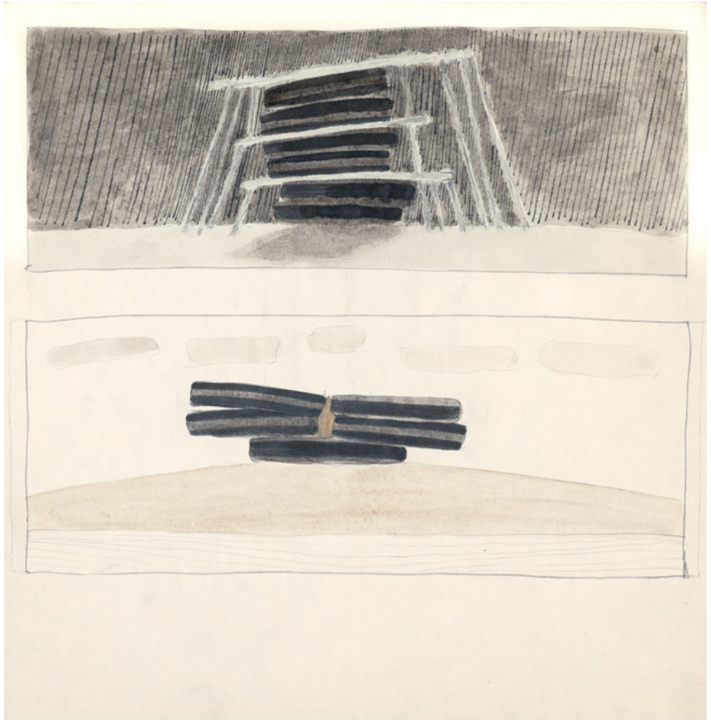
pagina alăturată:
111. ***Legile echilibrului, Gr. 7***,
1981, gravură metal,
75 x 187 cm

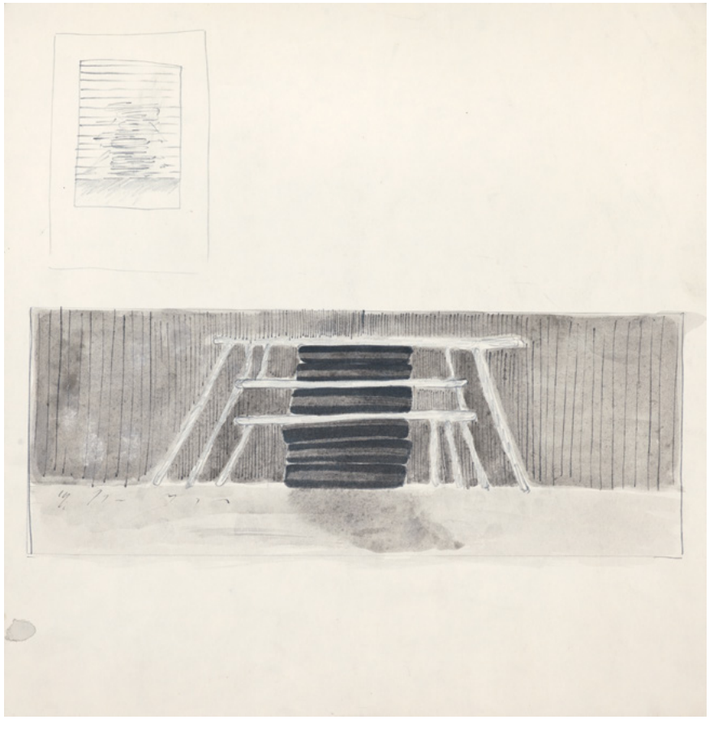
112. desen în creion,
acuarelă, tempera, pastel pe
hârtie, 46 x 65 cm

117, 118. studii în creion, tuş
pe hârtie, 35.5 x 35 cm fiecare

pagina alăturată:
115. desen în creion,
acuarelă, tempera pe hârtie,
46 x 65 cm

116. desen în creion,
acuarelă, pastel pe hârtie,
46 x 65 cm

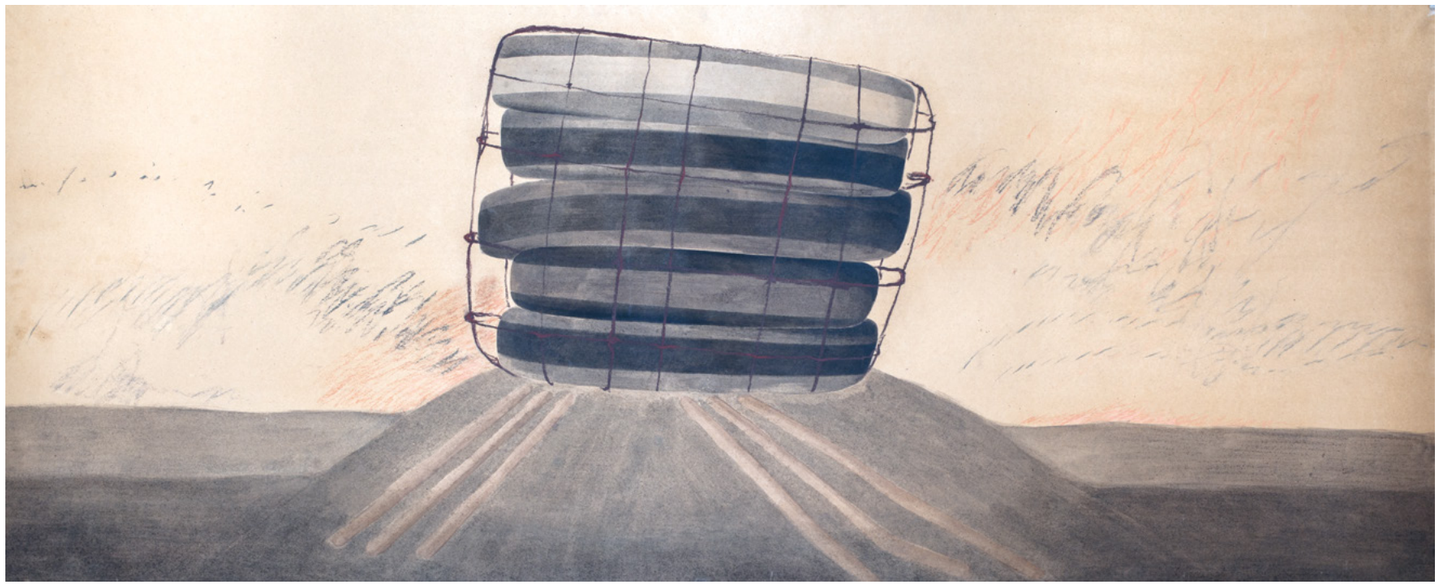




119. desen în creion, acuarelă, tuş pe hârtie, 50 x 70 cm

120. desen, 1979, tuş colorat, pastel pe hârtie, 79 x 193 cm

pagina alăturată:
121. desen, 1979, tuş colorat, pastel pe hârtie, 207 x 75 cm



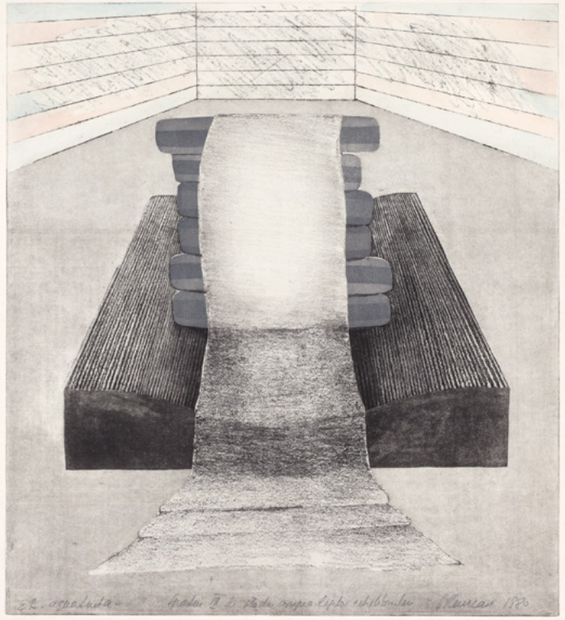
124. desen în creion, 1979, acuarelă, pastel pe hârtie, 49.5 x 64 cm

125. desen în creion, acuarelă pe hârtie, 50 x 65 cm

pagina alăturată:
122. desen în creion, acuarelă, pastel pe hârtie, 30 x 65 cm

123. desen în creion, tuş, acuarelă pe hârtie, 49 x 65 cm

126, 127. ***Cutia cu surprize***, 1975, gravură metal, două variante, 35 x 39.5 cm



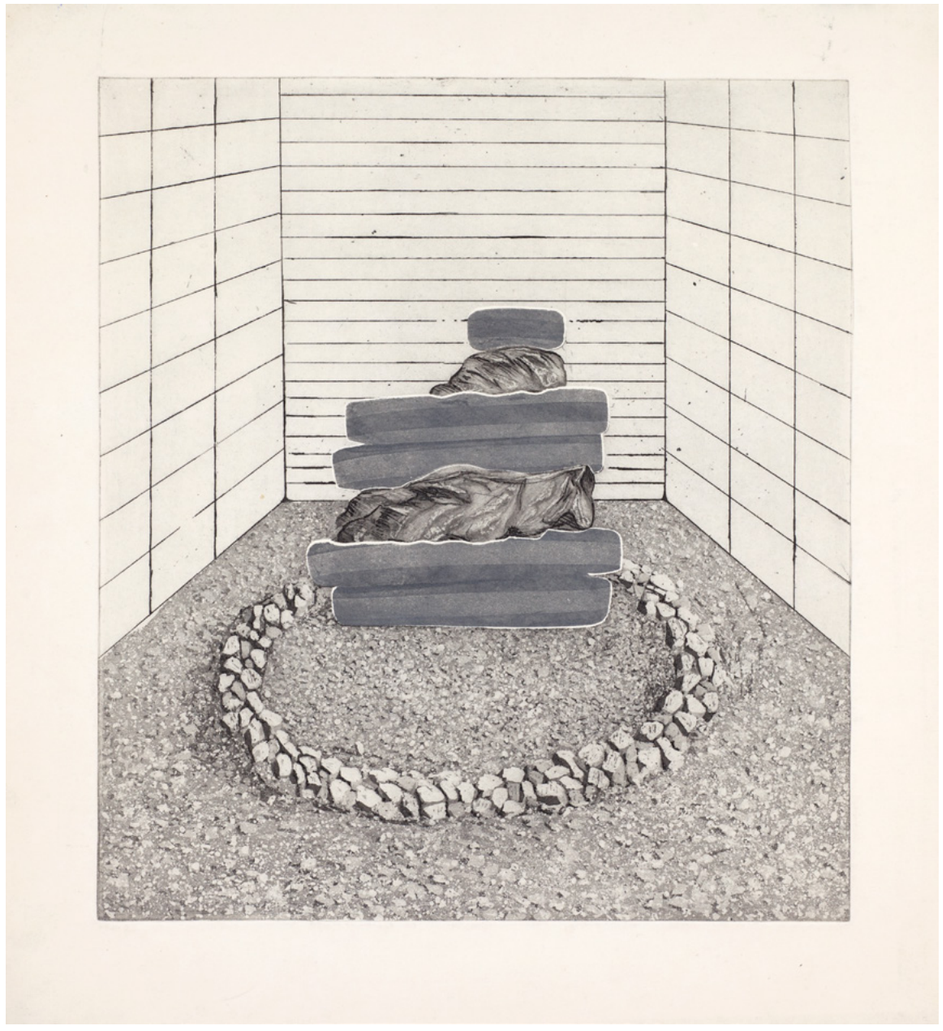
128. ***Spaţiu I de studiu asupra legilor echilibrului***, 1980, aquatinta, 39 x 34.5 cm

129. ***Spaţiu II de studiu asupra legilor echilibrului***, 1980, aquatinta, 39.5 x 34 cm

130. ***Spaţiu III de studiu asupra legilor echilibrului***, 1980, aquatinta, 38.5 x 34.5 cm

131. ***Legile echilibrului***, 1980,
lito-offset, 24 x 21 cm

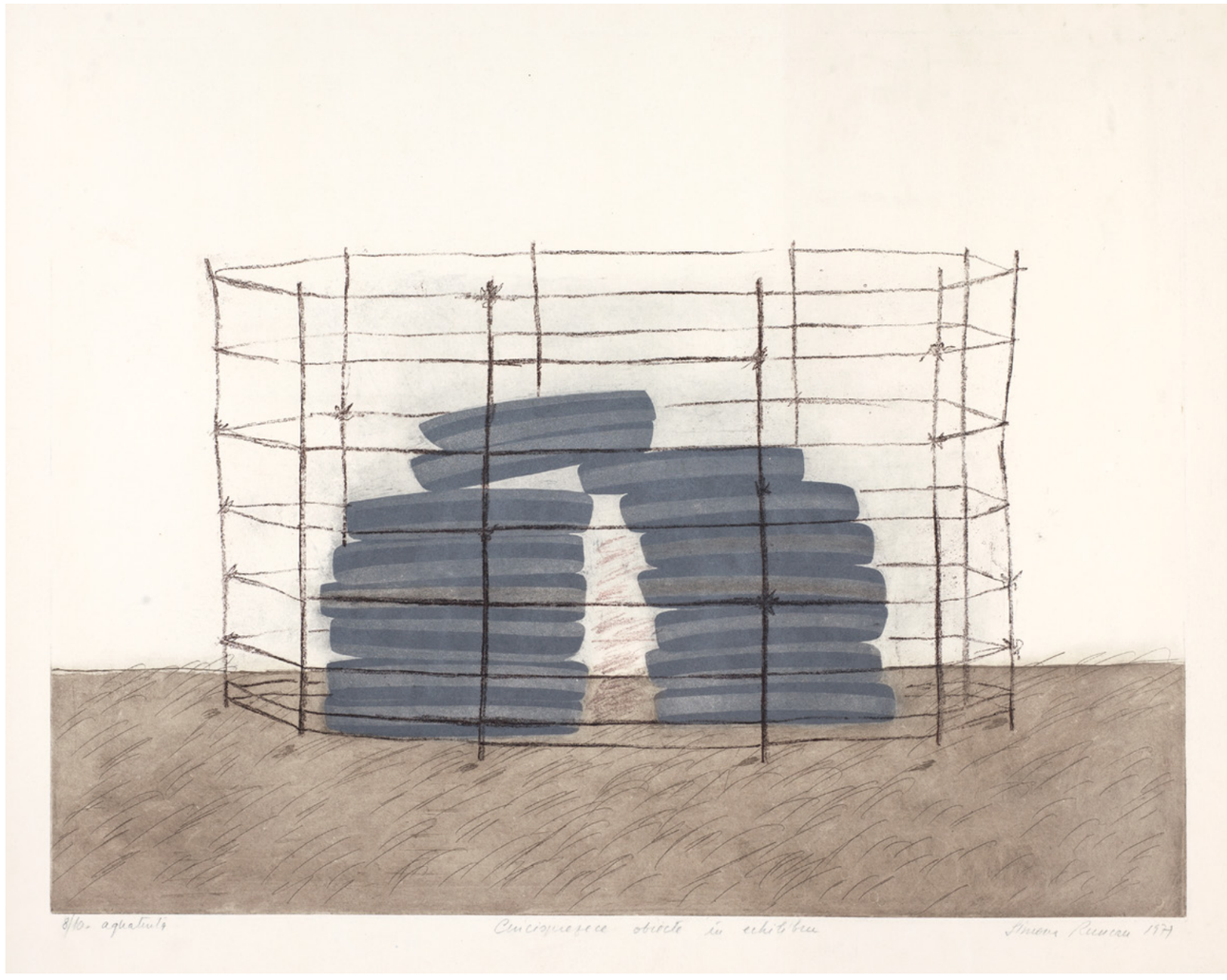
132. desen în creion,
acuarelă, tempera, pastel pe
hârtie, 46 x 65 cm



133. gravură, c. 1980,
aquatinta, 38.5 x 34.5 cm

pagina alăturată:
134. ***Cincisprezece obiecte în echilibru***, 1979,
aquatinta, 50 x 64 cm



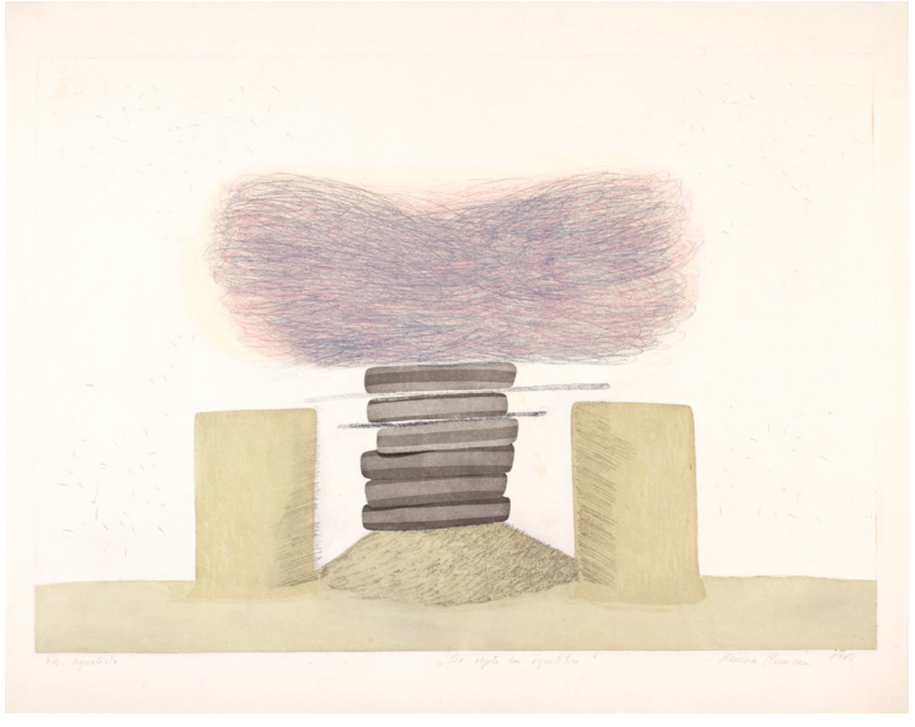


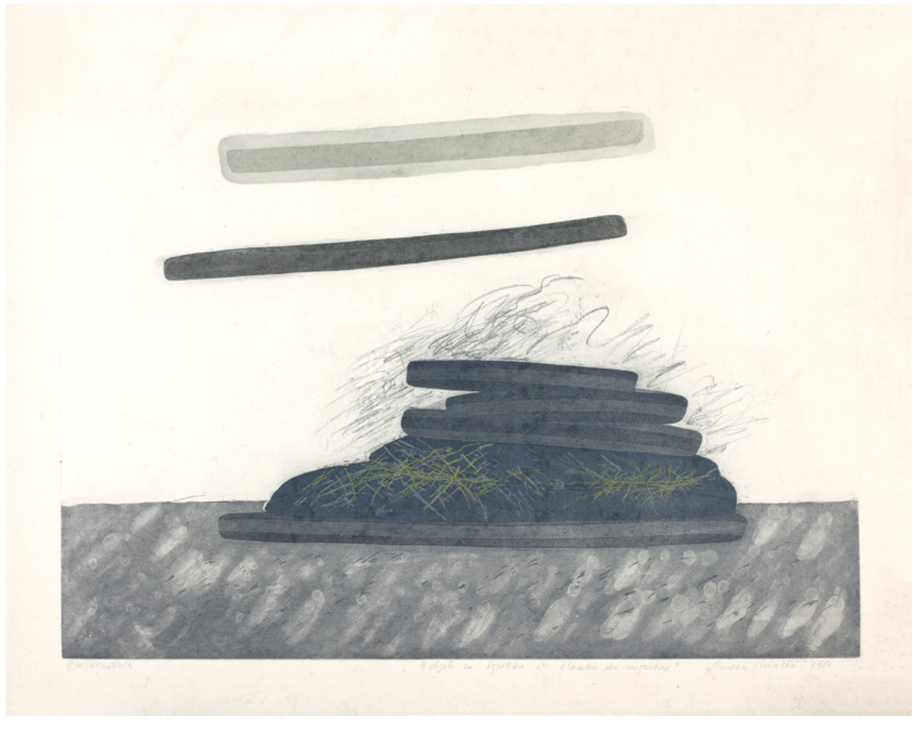
paginile următoare:
135. ***Şase obiecte în echilibru***,
1980, aquatinta, 46 x 64.5 cm

136. ***Patru obiecte în echilibru şi umbra celui de-al cincilea***,
1980, aquatinta, 46 x 64.5 cm

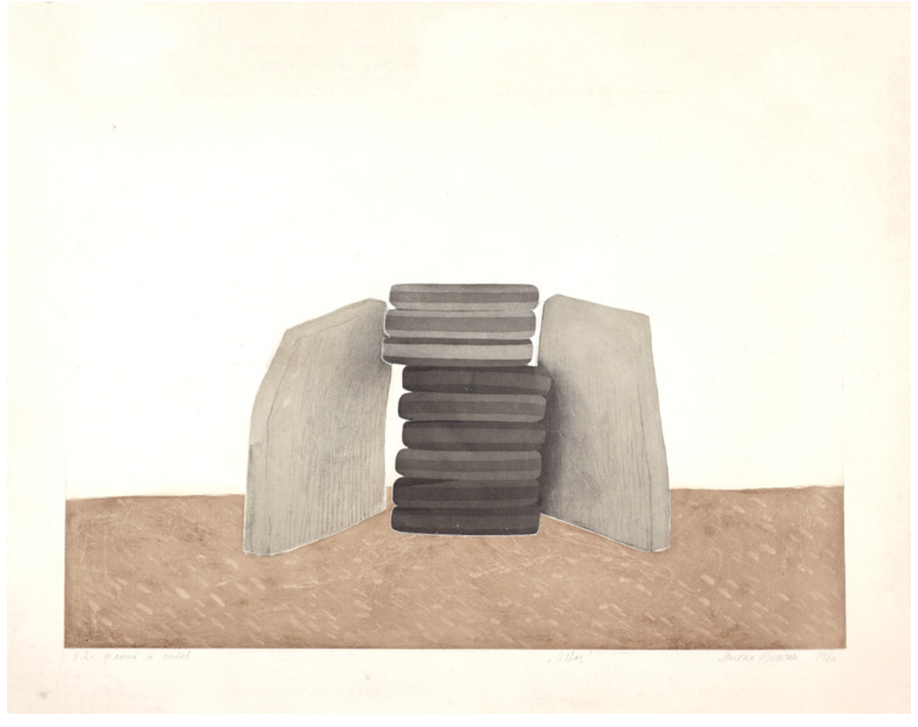
137. ***Altar***, 1980,
gravură metal, 45.5 x 64 cm

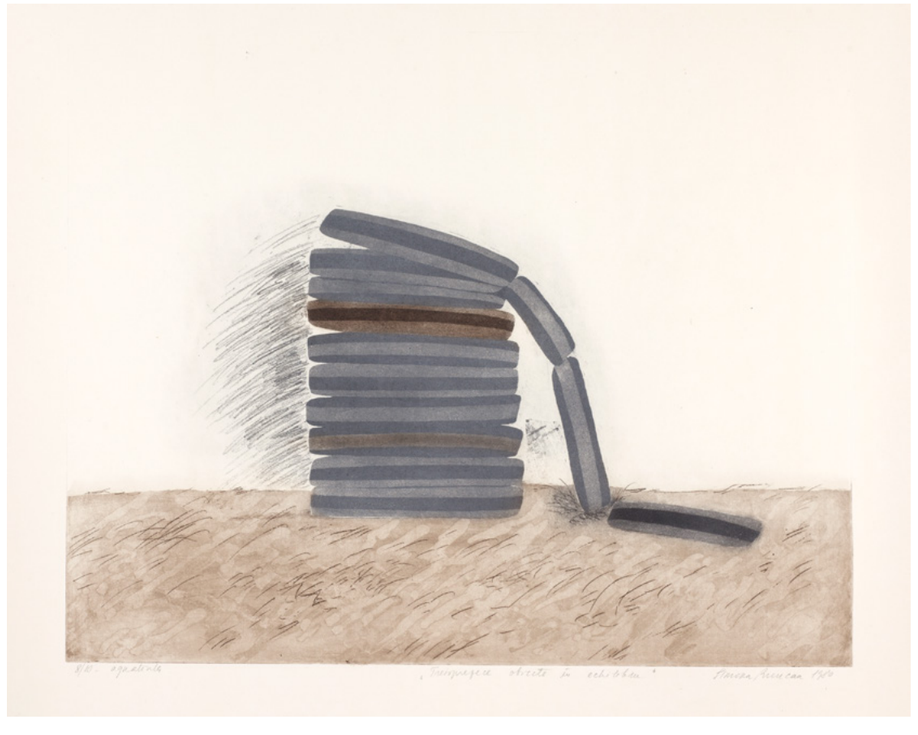
138. ***Treisprezece obiecte în echilibru***, 1980,
aquatinta, 48 x 58.5 cm











# NATURI MOARTE

1983-1986

pagina precedentă:
detaliu cat. 147

139-148. zece desene,
1983-1986, creion, guașă pe
hârtie, 65 x 91 cm fiecare

# LAMENTA

1987-1991

paginile precedente:
detaliu cat. 149

149. grup de nouă desene,
1989-1990, creion, tuşuri
colorate, pastel pe hârtie
caşerată pe panou de lemn,
50 x 70 cm fiecare

150-153. desene în tuşuri
colorate, creion, pastel pe
hârtie, 50 x 70 cm fiecare

154-156. desene în tuşuri colorate, creion, pastel pe hârtie, 50 x 70 cm fiecare

# LAZĂR ÎN AȘTEPTARE

1992-1994

pagina precedentă:
detaliu cat. 168

157, 158. desene în creion,
pastel pe hârtie, cu aplicaţii
de calc pictate cu tuş roşu
şi inscripţii în creion pe calc,
aplicate pe placaj, dintr-o
serie de patru lucrări,
32 x 200 cm fiecare

fotografii din expoziţia „Lazăr în aşteptare”,
Galeria ***Catacomba***, 1994

pagina alăturată:
159-161. desene în pastel pe hârtie aplicată pe tifon, dintr-o serie de şapte lucrări, 76 x 186 cm fiecare

163. ***Neidentificat***, desen în pastel pe hârtie, 52 x 66 cm

pagina alăturată:
162. serie de șapte desene în cărbune pe hârtie fixată pe panou de lemn,
17 x 35.5 cm fiecare

164. [*Lazăr*], tempera pe panou de lemn, 38 x 49 cm, Pinacoteca Fundaţiei Anastasia, foto: Marius Caraman

165. [*Lazăr*], ulei pe pânză aplicată pe panou de lemn, 44 x 68 cm

166. [*Lazăr*], desen în creion, pastel, tempera, acuarelă pe calc, 23 x 48 cm

167. [*Lazăr*], ulei pe pânză fixată pe panou de lemn, 36 x 107 cm

168-179. ***Lazăr în aşteptare***,
1993, dintr-un grup de 16 lucrări,
ulei pe pânză, 35 x 52 cm fiecare

fotografie din expoziţia
„Lazăr în aşteptare”,
Galeria ***Catacomba***, 1994

pagina alăturată:
180-185. ***Lazăr în aşteptare***,
dintr-o instalaţie cu 24 de
lucrări, ulei pe pânză,
35.5 x 51 cm fiecare

188. ***Cruce şi coroană***, ulei pe pânză, 160 x 160 cm

pagina alăturată:
186. ***Coroană***, ulei pe pânză, 66 x 66 cm

187. ***Coroană***, ulei pe pânză, 66 x 66 cm

190. ***Coroană***, ulei pe pânză, 39 x 35 cm

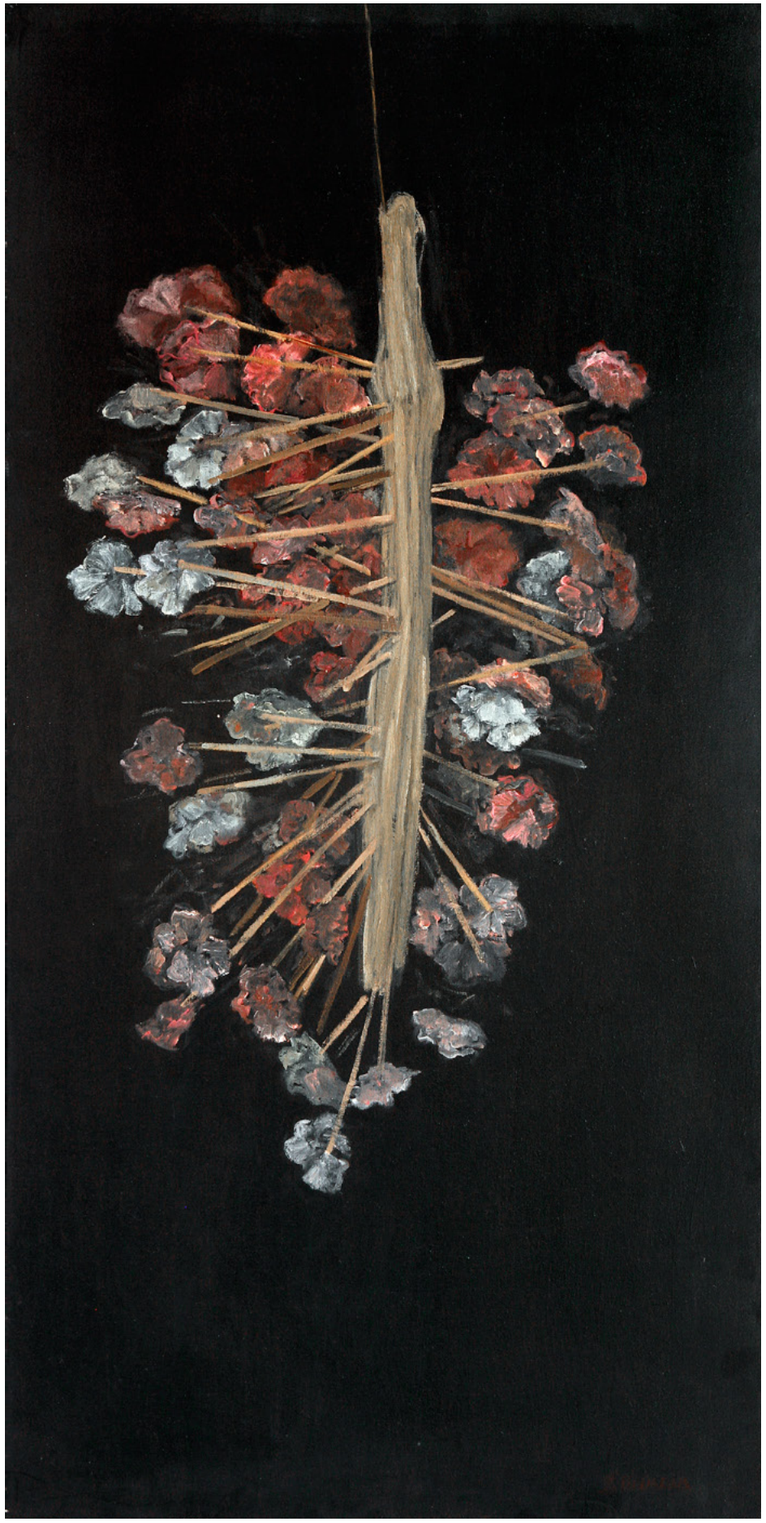
pagina alăturată:
189. ***Cruce şi coroane***, inscripţie pe verso: *Lazăr, prietenul nostru a adormit, Ioan 11: 11*, ulei pe pânză, 183 x 134 cm

191, 192. ***Coroane***, ulei pe pânză, 39.5 x 29 cm fiecare

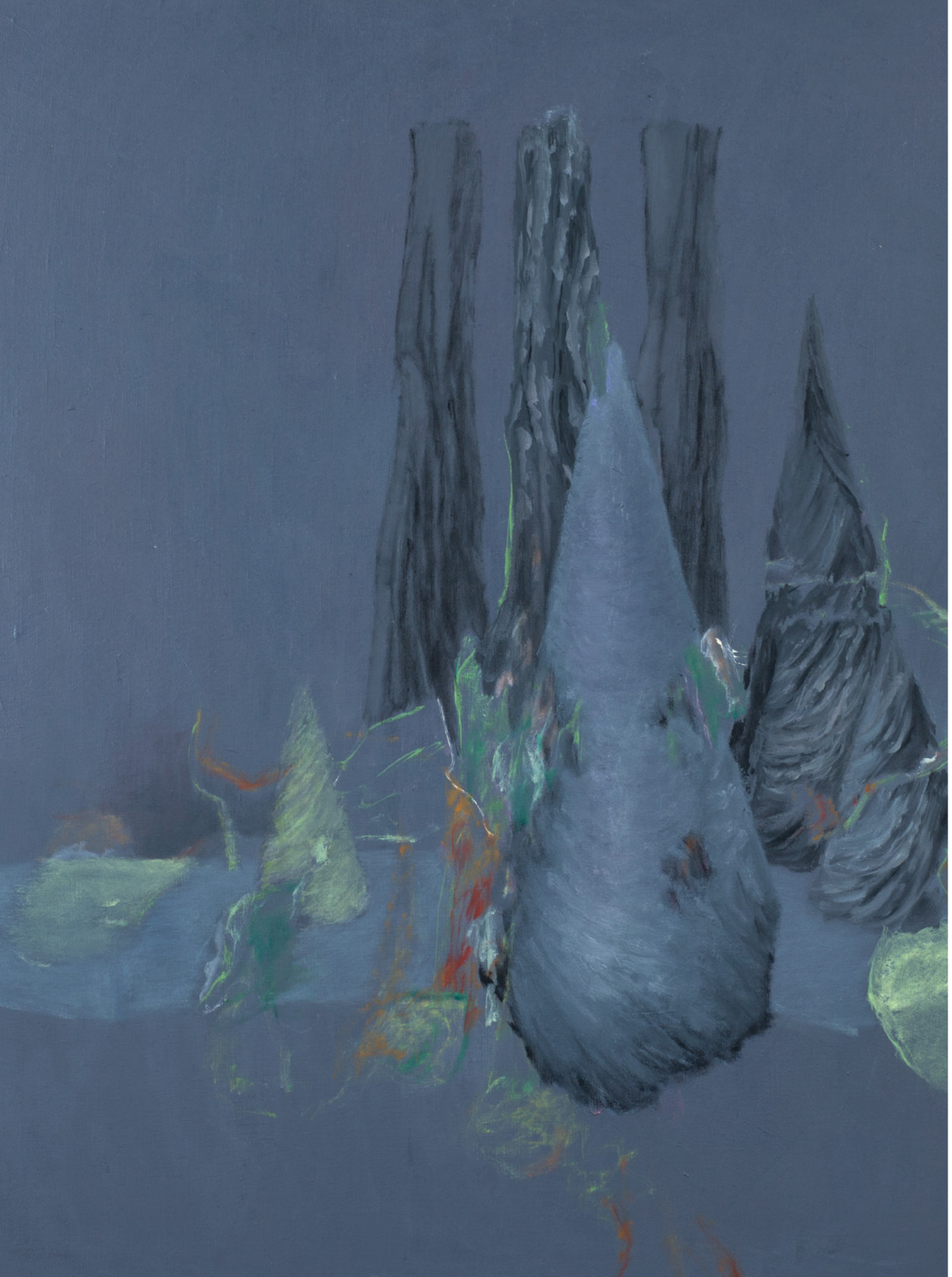
193. ***Coroane***, ulei pe pânză,
146 x 146 cm



pagina alăturată:
194. ***Marea troiţă***, ulei
pe pânză, 243 x 163 cm,
Pinacoteca Fundaţiei Anastasia,
foto: Marius Caraman



195, 196. ***Coroane***, ulei pe pânză, 130 x 66 cm fiecare, Pinacoteca Fundației Anastasia, foto: Marius Caraman



# CONVIEȚUIRI SILENȚIOASE

1988-2007

pagina precedentă:
detaliu cat. 217

197. desen în tuş, creion,
acuarelă pe hârtie, 50 x 70 cm

198. [*Convieţuiri silenţioase*],
ulei pe pânză, 73 x 81 cm

199. [*Convieţuiri silenţioase*],
ulei pe pânză, 67 x 67 cm

200. [*Convieţuiri silenţioase*],
ulei pe pânză, 75 x 82 cm

201. [*Convieţuiri silenţioase*],
ulei pe pânză, 85 x 85 cm

pagina alăturată:
202. *Convieţuiri silenţioase II*,
ulei pe pânză, 67 x 132 cm

203. *Convieţuiri silenţioase III*,
ulei pe pânză, 74 x 101 cm

207. [*Convieţuiri silenţioase*],
ulei pe pânză, 67 x 67 cm

pagina alăturată:
204. [*Convieţuiri silenţioase*],
ulei pe pânză, 82 x 82 cm

205. [*Convieţuiri silenţioase*],
ulei pe pânză, 90 x 90 cm

206. [*Convieţuiri silenţioase*],
1988, ulei pe pânză, 93 x 93 cm

210. [*Convieţuiri silenţioase*],
ulei pe pânză, 66 x 130 cm

pagina alăturată:
208, 209. ***Convieţuiri silenţioase I*** și ***II***,
ulei pe pânză, 66 x 130 cm,
72 x 100 cm, Muzeul Naţional
de Artă Contemporană,
Bucureşti, foto: Gabriela Păun

211. [*Convieţuiri silenţioase*],
ulei pe pânză, 83 x 83 cm

212. *Marele Turn*, 1999,
ulei pe pânză, 83 x 83 cm

213. [*Convieţuiri silenţioase*],
ulei pe pânză, 37 x 37 cm

214. [*Convieţuiri silenţioase*],
ulei pe pânză, 83 x 83 cm

217. [*Convieţuiri silenţioase*],
ulei pe pânză, 81 x 81 cm

pagina alăturată:
215. [*Convieţuiri silenţioase*],
ulei pe pânză, 93 x 93 cm

216. [*Convieţuiri silenţioase*],
ulei pe pânză, 66 x 66 cm

218. [*Convieţuiri silenţioase*],
ulei pe pânză, 148 x 186 cm

219. [*Convieţuiri silenţioase*],
2007, rămasă neterminată la
moartea artistei,
ulei pe pânză, 129 x 179 cm

# INTERIOR, ICOANE, ÎNCLINĂRI

1998-2003

*Interior, Icoane, Înclinări – a te înclina cu respect, a recunoaşte o superioritate, un adevăr, o vină, a te retrage cu sfiiciune, a aduce un omagiu, a fi predispus, a avea dispoziţie pentru…*

pagina precedentă:
detaliu cat. 223

pagina alăturată:
220. ***Icoana din umbra ferestrei***,
ulei pe pânză, 172 x 135 cm

221. *Interior şi culoar*,
ulei pe pânză, 161 x 161 cm

222. [*Interior cu scaun*],
ulei pe pânză, 106 x 75 cm,
Muzeul Naţional de Artă
Contemporană,
foto: Gabriela Păun

224. ***Marele interior cu scoarţă basarabeană***, c. 1999 / 2003, ulei pe pânză, 161 x 161 cm

225. [***Motiv de scoarţă basarabeană***], 2003, ulei pe pânză, 37 x 37 cm

pagina alăturată:
223. ***Marele interior***, ulei pe pânză, 162 x 162 cm

226. ***În umbra micuţei nişe***,
2003, ulei pe pânză, 94 x 94 cm

227. [***Icoană şi chilim cu fluturi***],
ulei pe pânză, 93 x 93 cm

228. [***Icoană şi chilim cu fluturi***],
ulei pe pânză, 93 x 93 cm

229. ***Icoană pe chilim cu fluturi***,
ulei pe pânză, 91 x 91 cm

230. ***Micul fluture***, 1999,
ulei pe pânză, 35 x 35 cm

231. ***Magia triunghiului***, 1999,
ulei pe pânză, 35 x 35 cm

paginile precedente:
232. ***Interior cu chilim negru I***,
ulei pe pânză, 147 x 187 cm

233. ***Interior cu chilim negru II***,
ulei pe pânză, 146 x 186 cm

234. ***Interior cu chilim negru III***,
ulei pe pânză, 148 x 186 cm

235. ***Interior cu chilim negru IV***,
ulei pe pânză, 145 x 183 cm,
Pinacoteca Fundaţiei Anastasia,
foto: Marius Caraman

237. [***Icoana Sfântului Mina***],
1999, ulei pe pânză, 36 x 36 cm

238. [***Icoană pe covor***], 1999,
ulei pe pânză, 35 x 35 cm

239, 240. ***Semne***, 1999, ulei pe
pânză, 35 x 35 cm fiecare

241. [***Interior cu masă şi icoană***],
1998, ulei pe pânză, 89 x 66 cm

pagina alăturată:
236. ***Covorul de la picioarele icoanei***, 92 x 92 cm, Muzeul
Naţional de Artă Contemporană,
foto: Gabriela Păun

244. ***Ştergar albastru cu măsuţă şi icoană***, 2003,
ulei pe pânză, 67 x 72 cm

pagina alăturată:
242. [***Ştergar cu icoană***], 1998,
ulei pe pânză, 66 x 132 cm

243. ***Interiorul lui Ieronim***,
ulei pe pânză, 148 x 187 cm

245. *Interior cu icoană*,
ulei pe pânză, 93 x 93 cm,
Muzeul Național de Artă
Contemporană,
foto: Gabriela Păun



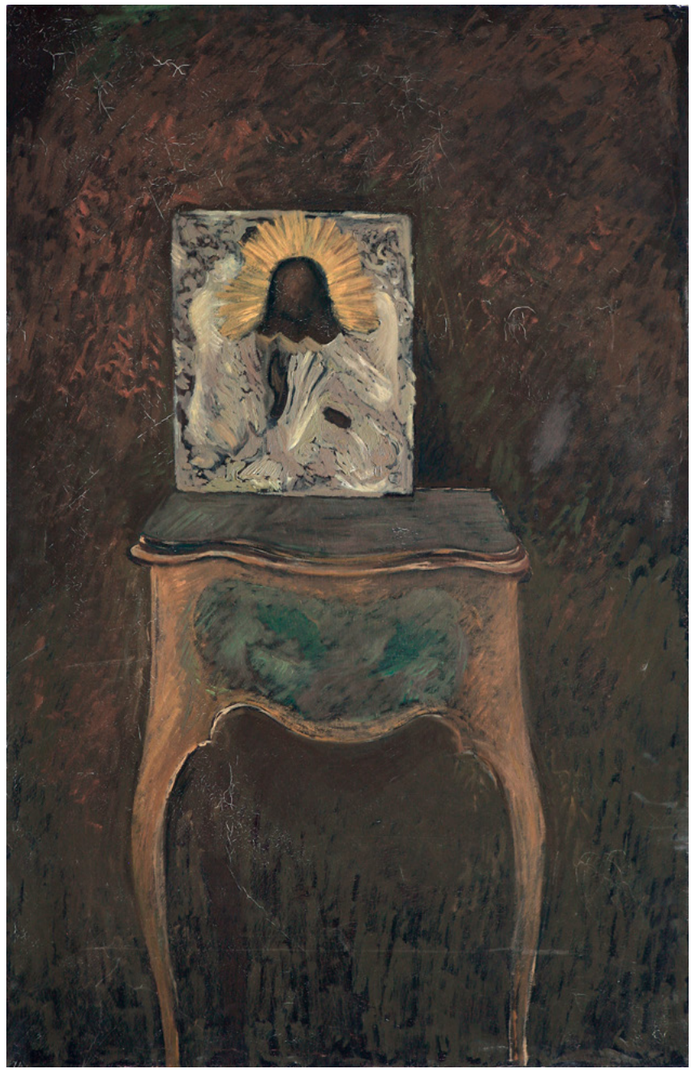
pagina alăturată:
246. *Interior*, ulei pe pânză,
194 x 133 cm, Colecția Regală
de Artă Contemporană, foto:
Victor Bortaș, prin bunăvoința
domnului Adrian Buga

247. *Interiorul pictorului G. Ch.*,
ulei pe pânză, 146 x 146 cm

248. *Interiorul galben II*,
ulei pe pânză, 147 x 147 cm

249. [*Interior cu icoană*],
ulei pe pânză, 93 x 93 cm,
Muzeul Naţional de Artă
Contemporană,
foto: Gabriela Păun





250. [*Interior cu icoană*],
ulei pe pânză, 100 x 65 cm,
Pinacoteca Fundaţiei Anastasia,
foto: Marius Caraman

CENTRUL CULTURAL
PALATELE BRÂNCOVENEȘTI
INSTITUȚIE FINANȚATĂ DE PRIMĂRIA MUNICIPIULUI BUCUREȘTI

9 786067 200478